



B. Villanueva

VIDA DE DICKENS

G. K. CHESTERTON

C80/G-40

# VIDA DE DICKENS

Reg. ED(CB0) 31.427

U.A.M.  
BIBLIOTECA  
DE EDUCACION

DONACION DE
Carmen Ruiz
Bravo-Villasanta

**EDITORIAL SVMMA**

M A D R I D , 1 9 4 3

Imp. de Galo Sáez. Mesón de Paños, 6. Telf. 11944. Madrid.



## CAPÍTULO PRIMERO

### LA ÉPOCA DE DICKENS

MUCHAS de nuestras dificultades actuales, en religión como en otras cosas, provienen simplemente de que tomamos una por otra dos palabras diferentes: la palabra «indefinible» y la palabra «vago». En cuanto oímos calificar un hecho espiritual de «indefinible», nos imaginamos algo desdibujado, una nube de contornos indecisos. Aun en lógica vulgar, esto es un error. Lo que no puede definirse es la cosa primera, el hecho primario. Nuestros brazos y piernas, nuestros pucheros y nuestros peroles: eso es lo indefinible. Lo indefinible es lo incontestable. El vecino de la casa de enfrente es indefinible, porque es demasiado real para ser definido. Y, para algunos, las cosas del espíritu tienen esa misma contigüidad efectiva y tajante: para algunos, Dios es demasiado real para ser definido.

Pero existe una tercera categoría de términos primarios. Hay expresiones corrientes que todos usamos y nadie sabría explicar; expresiones que el más sabio acep-

ta y acata, como se acatan el deseo, la penumbra o cualquier otra entidad elemental. Los pedantes de ateneo le invitarán a que defina esos términos. Pero el requerido, siendo cuerdo, se negará de plano. El primer término que no cabe explicar es el más importante de todos. El vocablo sin definición es el vocablo que no puede ser sustituido. Si un hombre emplea una y otra vez palabras como «vulgar» o «viril», sería absurdo suponer que no significan nada sólo porque ese hombre no sepa decir lo que significan. Si supiese decir lo que cada una de esas palabras significa, lo diría, y no diría la palabra. Cuando Game Chicken, aquel pensador agudo, sostiene ante Mr. Toots: «Es vulgar; eso es lo que es: vulgar», usa el lenguaje del modo más inteligente que usarse puede. ¿Pues qué cosa mejor podría decir? Para indicar que algo sea vulgar, no hay más palabra que ésa: vulgar. Y realmente se necesita ser muy vulgar para ponerse a definir la vulgaridad. Precisamente por indefinible, la palabra es indispensable.

A todas horas, en la conversación o en el periódico, damos con frases como estas, imprecisas, un tanto vagas, mas llenas de sentido: «¿Cuál es la razón de que ya no haya grandes hombres? ¿Por qué no tenemos hoy grandes hombres como Thackeray, Carlyle o Dickens?» Aunque estas expresiones parezcan, como digo, arbitrarias y vagas, no debemos pasar de largo ante ellas. «Grande», por supuesto, significa algo, y la prueba de la efectividad de su significado la ofrece, mejor que cosa alguna, el modo instintivo y resuelto en

que aplicamos la calificación a unos determinados hombres, y no a otros; sobre todo, lo instintiva y resueltamente que se la aplicamos a cuatro o cinco figuras de la era Victoriana, de las cuales no es Dickens la menor. El término encaja, sin duda, en un objeto definido: Dickens es lo que quiere decir ese término. Hasta los exquisitos y desventurados pedantes que no pueden leer sus libros sin exasperación, le colgarán el predicado como la cosa más natural del mundo, sin pararse a pensarlo. Aun éstos, no teniéndole por buen escritor, sienten que Dickens es un gran escritor. Se le trata como a un clásico, es decir, como a un rey del que se puede desertar, pero a quien no cabe destronar. Es fácil percibir que la atmósfera que despidе esa palabra conviene a Dickens por completo; y lo chocante es que no haya modo de lograr que convenga a figura alguna de nuestra propia generación. «Grande» es el primer adjetivo que el crítico moderno más engreído aplicará a Dickens; es el último adjetivo de que echaría mano para aplicárselo a sí mismo. No pretendemos hoy ser grandes hombres; aunque pretendamos acaso ser superiores a ellos.

¿Existe, pues, una significación vital en esa idea de grandeza, o en nuestras lamentaciones de que falte en nuestro tiempo? Hay quien sostiene que tal concepto de masa no es sino un espejismo de la distancia, y que, como siempre ha ocurrido, los muertos parecen grandes, y chicos los vivos. Los que así razonan se imaginan, por lo visto, que en el mundo



mental la ley de la perspectiva es cabalmente lo contrario que en el mundo físico; o sea, que las figuras se agrandan a medida que se alejan. Tal teoría, sin embargo, se corresponde mal con los hechos. Si faltan en nuestro tiempo los grandes hombres, no es porque nos resistamos a buscarlos en nuestro tiempo mismo; al contrario, nos pasamos el santo día buscándolos. No somos, no, de aquellos que apedreaban a sus profetas, dejando a la posteridad el honor de erigirles el mausoleo. Si el mundo pudiese ofrecernos hoy nuestro profeta perfecto—solemne, penetrante, universal—, nada nos haría tan dichosos como el construir a escape sepulcro para él. Y hasta es posible que, arrebatados por el cielo, lo enterrásemos vivo. Por otra parte, tampoco es verdad que los grandes hombres de la era Victoriana no hayan sido tenidos por tales en su propia época. No poca gente les dió el trato desde el principio mismo. Carlota Brontë empleó ese lenguaje heroico a propósito de Thackeray; Ruskin, a propósito de Carlyle. Y cierta escuela consideró a Dickens como grande desde los primeros días de su fama; por cierto, el propio Dickens pertenecía a esa escuela.

Para contestar a la pregunta de «por qué no haya hoy grandes hombres», ofréncense explicaciones sin número. La publicidad, el fumar cigarrillos, la decadencia de la religión, la decadencia de la agricultura, el demasiado humanitarismo, el demasiado poco humanitarismo, el que la gente sea educada insuficiente-

mente, el que lo sea en absoluto: todas éstas son razones que se dan. Y si yo ofrezco ahora mi explicación personal, no es fiado en su valor intrínseco, sino porque estimo que mi respuesta a la pregunta: ¿por qué no tenemos grandes hombres?, nos trae por un atajo a dar con la más profunda y trágica diferencia entre la edad en que vivimos y el principio del siglo XIX, o sea, aquel tiempo, aun recogido a la sombra de la Revolución francesa, en que nació Dickens.

El más acertado de los críticos de Dickens, mister George Gissing, comienza su estudio afirmando que el mundo en que Dickens se crió era áspero y cruel. Los guisos eran toscos, salvajes los deportes, y el talante que daba tono a aquella época, combativo y necio. Y todo ello lo resume el crítico en esas dos palabras: áspero y cruel. ¡Es curioso lo que pueden diferir las impresiones de los hombres! A mí ese viejo mundo inglés me parece infinitamente menos cruel y áspero que el mundo que el propio Gissing nos describe en sus novelas. Hay una tosquedad externa de maneras meramente relativa y que se asimila con facilidad. El hombre se hace pronto a lo que le endurece las manos y a lo que le endurece la mollera. El que se asome al mundo de Gissing, ¿qué ha de aprender, en cambio, sino a endurecerse el corazón? La diferencia fundamental entre el comienzo del siglo XIX y su postrimería, es muy simple, mas enorme. El primero de esos dos períodos estaba lleno de cosas detestables, pero, a la vez, estaba henchido de

esperanza. El segundo período, el *fin de siècle*, incluso estaba repleto (en cierto sentido) de cosas óptimas; mas ocupado en preguntarse por la bondad de esas cosas buenas. Hasta la alegría había acabado por hacerse triste; la brega de Cobbett encerraba más ventura que hubo luego en el festival de Walter Pater. En los días de Cobbett, las gentes tenían temple bastante para soportar la brutalidad y para emplearla; tenían a la vez temple bastante para modificar la brutalidad misma. Esa edad áspera y cruel fué, con todo, la edad de las reformas. El patíbulo alza su negra silueta sobre ella; pero el fondo en que tal negrura se recorta, es la aurora.

Ese albor, sobre el que tan negros y precisos se dibujan el patíbulo y la crueldad antigua, era la idea en marcha del liberalismo, la Revolución francesa. Era el relumbrar de una filosofía clara y feliz. Sólo en contraste con filosofías así, el mal se hace patente a todos los ojos. El optimista es mucho mejor reformador que el pesimista; el que está persuadido de que la vida es excelente, es el que más la modifica. Parece esto una paradoja, y sin embargo, la razón es obvia. Podrá el espectáculo del mal encolerizar al pesimista; sólo el optimista es capaz de sorprenderse ante él. Es menester que el reformador posea una ingenua disposición de sorpresa, una capacidad de pasmo violento y virginal. No basta que le acongoje la injusticia; es necesario que le parezca absurda, una anomalía en la existencia, y asunto más que para lágrimas,



para desatarse en risa demoledora. Por otro lado, mal podían los pesimistas, en el fin-de-siglo, lanzar sus maldiciones contra las cosas más positivamente negras; porque ¿cómo habían de distinguirlas sobre un eterno fondo de negruras? Nada era específicamente malo, ya que todo lo era. La vida en prisión era odiosa—como la vida en cualquiera otra parte—. Viles eran las luminarias de las persecuciones—lo mismo que las estrellas—. Constantemente topamos con la viviente paradoja del contentamiento del descontento. El doctor Johnson tenía de la humanidad una idea pésima; fué, en política, un conservador excesivamente satisfecho. Rousseau, en cambio, ve a los hombres de color de rosa, y es culpable de una revolución. Mientras el amargado Swift profesó de *tory*, el feliz Shelley fué un rebelde. El optimista Dickens fustigó con su sátira la prisión por deudas, y la prisión por deudas ya no existe. El pesimista Gissing satiriza los suburbios, y ahí siguen los suburbios.

El error en que incurre Mr. Gissing al juzgar la época en que nació y se crió Dickens, me parece, pues, que pudiera expresarse así: califica de áspero y cruel aquel tiempo, y nada dice del viento de esperanza y humanitarismo que soplaba en él. Podrá haber estado lleno de instituciones inhumanas, mas era, con todo, un tiempo lleno de gente humanitaria. Y aquel humanitarismo, en opinión mía, es preferible a otros, a causa precisamente de su aspereza y aun de su violencia. Era un humanitarismo exento de todos

los vicios que lleva asociados el nombre. Si os empeñáis, era un humanitarismo grosero, pésimamente educado. ¡Mas qué noble filantropía aquélla, bullanguera, pendenciera y dada a la bebida! En todo caso, la atmósfera de la época era la de la Revolución, que tenía por idea directriz la igualdad de los hombres. No me creo en el caso de tener que defender aquí la idea igualitaria contra los solemnes y pueriles ataques de que hoy la hacen objeto, a una, los adinerados y los instruídos. Lo único que me interesa es afirmar una de sus consecuencias prácticas. Una de las consecuencias más efectivas y ciertas de la idea según la cual todos los hombres son iguales, es producir por modo inmediato verdaderos grandes hombres. Diría que superhombres, si no fuese porque el héroe se considera a sí mismo grande, pero no superior. El culto insensato de hombres excepcionales y siniestros, sin camaradería ni virtud comunicativa alguna, nos ha ocultado en los últimos tiempos esa verdad. Tal tipo de César, en efecto, existe. Existen grandes hombres que obligan a los demás hombres a sentirse pequeños. Pero el verdadero grande hombre es el que hace que todo humano se sienta grande.

El espíritu del siglo, en su comienzo, produjo grandes hombres porque creía que los hombres eran grandes. Alentando a los débiles, pudo hacer fuertes a los hombres. La educación, las costumbres públicas, la retórica, todo en aquel tiempo iba enderezado a descubrir y provocar la grandeza en todos. Y fomentán-

dolas en todos, tenía naturalmente que suscitar superlativa grandeza en algunos. La superioridad mana, como segregada, de ese gran raptó igualitario. En semejante trance de inconsciencia apasionada y exaltación de cuanto pensamos en común, les es dable a los humanos el superarse a sí mismos. Nadie crecerá un solo milímetro por ponerse a pensar en ello; mas se pueden ganar muchas pulgadas de estatura justamente a condición de no pensarlo. Los hombres mejores que dió la Revolución no fueron sino hombres corrientes, en su mejor cariz. De aquí la incomprensión constante de nuestra época frente a un Napoleón. Lo grande y triunfal de su vida nos llevan a pensar en él como algo extraordinario y fuera de lo humano. Quién afirma que fué el demonio; quién, que el superhombre. ¿Fué realmente la personificación de la maldad? ¿O acaso un hombre de bien con un código moral de distinta escala del nuestro? En vano escrutaremos el misterio que se encubre detrás de esa inmortal máscara de bronce. Pese a todas sus sutilezas, nuestro mundo moderno no descubrirá jamás su estupendo secreto. Porque su estupendo secreto consiste en que fué muy semejante a los demás hombres.

Casi sin excepción, al igual de él, los otros grandes hombres fueron el producto de esa atmósfera igualitaria. Podrán los grandes hombres producir despotismos; la democracia produce grandes hombres. La otra gran fábrica de héroes, aparte de la revolución, es la religión. Por su naturaleza, la religión no considera



diferentes a los hombres, a lo largo de una escala de valores, sino a todos por igual intensa y dramáticamente valiosos. Es una democracia de peligro eterno. Para la religión, todos los hombres son iguales por idéntica razón que todas las monedas de un penique lo son: lo que da valor a cada uno, es sólo el llevar grabado el cuño del Rey. Este hecho ha sido poco observado al estudiar a los héroes religiosos. Si la piedad produce verdadera grandeza intelectual se debe a que, en sí, le es del todo indiferente tal grandeza. La fuerza de Cromwell provenía de que la religión le importase de veras. Pero la fuerza de la religión estriba en que no se preocupa de Cromwell; no se preocupa, quiero decir, más que de cualquier otro hombre. Con tanta solicitud como a él, reciben a su lacayo en la hostería del infierno. Se repite a menudo —¡y con cuánta verdad!— que la religión es lo que pone en el hombre vulgar sentimientos extraordinarios. Pero es una verdad tan importante que es lo que al hombre extraordinario le hace sentirse igual a los demás.

Carlyle mató a los héroes; no ha habido ya ninguno desde su época. Mató lo heroico (amándolo muy sinceramente) al impulsar a cada hombre a hacerse esta pregunta: «¿soy fuerte o débil?» En todo pecho honrado, cualquiera que la profiera (sí, cualquiera, sea César o Bismarck), la respuesta ciertamente no puede ser sino: «débil». Carlyle pretendió reclutar candidatos para una aristocracia definida,

individuos conscientes de estar por encima de sus prójimos. Y, por decirlo así, recurrió a la propaganda; les prometió la gloria; les garantizó la omnipotencia. Todavía no se han presentado; jamás se presentarán. Los héroes que le inspiraron habían surgido del éxtasis de la humanidad corriente. Acabo de proponer el ejemplo de Cromwell. Mas ¿a qué recurrir a las grandezas de Carlyle? Él mismo fué tan grande como cualquiera de ellas; y si jamás hubo un hijo típico de la Revolución francesa, él lo fué. Su carrera estuvo henchida en un comienzo de las ilusiones que suscitara la legislación reformista, y si luego se agrió un tanto, aquellas ilusiones, para siempre, dieron tono a su alma. Si la Igualdad le decepcionó, él no decepcionó a la Igualdad. La Igualdad se justifica con todos sus hijos.

Pero a nosotros, nacidos después, los grandes hombres han acabado por aburrirnos. Cada cual se examina a sí mismo, y examina a los demás, y se pregunta si da o dan la talla asignada a la grandeza. Naturalmente, la respuesta es que no. Más de uno conocemos que, habiendo podido sacar inspiración bastante para ser profeta, se llama a sí mismo, y se queda tan ancho, «poeta menor». Somos difíciles de contentar, y, a la vez, gente de poca fe. Apenas nos cabe en la cabeza el que pueda existir eso que llamamos un grande hombre. Pero un tiempo hubo, en que costaba trabajo creer que pudiese existir un hombre sin gradeza. Nos pasamos ahora la vida buscando por ahí fuera la

grandeza, en lugar de pedir que venga por sí sola a alojarse en nuestro corazón. Valga un ejemplo. En sus épocas de ostracismo, el partido liberal no hacía sino pedir un nuevo Gladstone como llovido del cielo, y cosas por el estilo. Implorábamos que algo viniese a darle fuerza desde lo alto, en vez de reforzarlo nosotros mismos desde abajo, con el ardor, la ilusión y la juventud que teníamos. Cada uno pedía y esperaba un jefe que nos condujera; cada uno habría debido esperar una ocasión para conducir él. Si un dios ha de bajar a la tierra, será ante los ojos de los erguidos y valientes; las letanías y las postraciones de nada servirán; la luna nueva y el *sabat* son una abominación. El grande hombre vendrá el día en que todos nos sintamos grandes. Quizás no espere para irrumpir entre nosotros sino el espléndido instante en que, al fin, hayamos comprendido que no necesitábamos de él.

Henos, pues, en condiciones de dar una respuesta a la pregunta de por qué no hay grandes hombres. La razón principal de que no los haya es que los estamos buscando a todas horas. Nos hemos hecho entendidos en grandezas, y los entendidos jamás son grandes. Somos exquisitos y exigentes, y, por lo mismo, somos pequeños. Me temo que cuando, asiendo un farol, Diógenes se puso a buscar un hombre honrado, no le quedase mucho tiempo para ser honrado él. El que se echa en cuatro patas y husmeando busca un grande hombre a quien adorar, prueba, por de pron-



to, que al menos él nunca será ese hombre. El error de Diógenes es patente. Estriba en desconocer que, a un tiempo mismo, todo hombre es honesto y no lo es. Busca que te busca la honradez, metióse Diógenes por criptas y cavernas; no se le ocurrió meterse en el pecho de un ladrón. Pues ahí fué donde el Fundador del Cristianismo encontró el hombre de bien; lo encontró en un patíbulo y le prometió el Paraíso. Y así como el Cristianismo busca el justo dentro del facineroso, así la democracia busca el sabio dentro del sandio; invita al necio a hacerse cuerdo. Podéis llamar esto optimismo; podéis llamarlo igualdad: el nombre que cuadra es emulación. Cierto que no ha ido exento de exageraciones: la incapacidad de comprender el pecado original, la creencia de que la educación se bastaba a hacer buenos a todos los hombres, y todas esas pedantes y pueriles filosofías de la perfectibilidad humana son esos excesos. Pero en todo ello alentaba una fe en la infinitud de las almas que, en sí, no sólo es cristiana, sino ortodoxa. He ahí lo que la ciencia pesimista, con sus limitaciones, nos ha ido arrebatando. El Cristianismo enseña que todo hombre puede ser santo, con sólo optar; la democracia, que, con sólo optar, todo hombre puede ser ciudadano. Lo que caracteriza las últimas décadas, en arte y ética, es la presunción de que cada hombre viene marcado con una irrevocable psicología y permanece perpetuamente encerrado en la cárcel de su cráneo. Mas hubo un mundo que de todos esperaba algo. Un

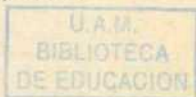
mundo que exaltaba a cada hombre, emulándolo hacia la grandeza. Su expresión viva, en Inglaterra y en literatura, se llama Dickens.

Hemos de considerar otras muchas cualidades de Dickens, pero empecemos por sentar ésta. Fué, digo, la voz que tuvo en Inglaterra aquel arrebató y expansión humana, aquella provocación a cada hombre para serlo todo. Sus libros mejores son una fiesta de libertad, y más contiene del verdadero espíritu de la Revolución francesa *Nicholas Nickleby* que no la *Historia de dos ciudades*. En su obra está recogida esa gloria auténtica de la Revolución, la incitación a cada hombre a ser lo que es; pero está también el error revolucionario, la creencia de que basta con esa mera emancipación. Nunca autor alguno ha «alentado» a sus personajes en la medida de Dickens. «Soy un padre—nos dice—enamorado de todos los hijos de mi fantasía.» Fué, no sólo un padrazo, sino un padre demasiado tolerante. Los hijos de su fantasía son hijos consentidos. Alborotan la casa como escolares traviesos, y, en cada novela, hacen añicos el argumento, semejantes a chicos que la emprendiesen con la vaji-lla. Ahora, en cambio, somos más dueños de nuestros personajes cuando escribimos novelas. Porque, ¡ay!, nuestros personajes son más fáciles de reducir a obediencia. En modo alguno corremos el riesgo de que tipos como Mataline o Micawber nos hagan una de sus trastadas gigantescas. ¿Y cómo hemos de temer que se nos vaya la mano y vertamos sobre el lector un

Weller o un Wegg con desmesura? Porque tampoco los tenemos para darlos con medida. Cuando percibimos el sentido irreductible de la vida que va fundido con el viejo sentido de la libertad, descubrimos lo mejor que tuvo la Revolución; nos invade la primera de todas las doctrinas democráticas, la de que todos los hombres son interesantes. Dickens trató a veces de presentar figuras anodinas, pero fracasó. No le fué posible crear un ser monótono. En sus libros, los pelmas resultan más divertidos que los chistosos de otros autores.

Si insisto, para empezar, en este aspecto, es que me parece inútil que intentemos imaginar lo que Dickens fué, y lo que fué su vida, sin ser capaces de representarnos al menos esa antigua atmósfera del optimismo democrático: la confianza en el hombre común y corriente. Dickens depende de esa noción en medida tan excepcional, que, ante todo, es menester explicarla, o señalarla cuando menos.

La depreciación que ha sufrido Dickens, a la vez como escritor y moralista, es muy fácil de comprender. Su desgracia proviene de que ninguno de los dos movimientos que se han sucedido últimamente en la crítica literaria le haya sido favorable. Ha recibido por igual los golpes de sus enemigos y los de los amigos de sus enemigos. Los hechos a que me refiero son de todos conocidos. Al despertarse el mundo del poder verdaderamente hipnótico de Dickens, al liberarse de la tiranía de su temperamento, acaeció, como





es lógico, una reacción. En cabeza formaron los realistas, armados de sus «documentos», como Miss Flite. Los realistas aseguraban que no pocas escenas y tipos de los libros de Dickens eran absolutamente imposibles (en lo cual no erraban), y valiéndose de este argumento, indudablemente paradójico, los rechazaban como literatura. Tales argumentos novelescos no eran «como la vida», y con tal aseveración los impugnadores daban por fallado el pleito. Durante un período prevaleció el realismo. Pero no disfrutaron sus adeptos por mucho tiempo de la victoria (si es que podían disfrutar de cosa alguna). Pronto irrumpió una escuela más simbolista de crítica. Se cayó en la cuenta de que la expresión «como la vida» debía de ser entendida de un modo más delicado y mucho más profundo. Las calles no son la vida, las ciudades y las civilizaciones no son la vida, ni los mismos rostros y voces de los hombres lo son. La vida está dentro; es algo recóndito, que nadie ha visto nunca. En cuanto a nuestros guisos, nuestras costumbres y atavíos cotidianos, al igual de los sonetos, no son sino como símbolos fortuitos del alma. Éste trata de expresarse con sus libros; aquél, con sus zapatos; probablemente, ninguno de los dos lo logra. Nuestras mismas casas macizas, como las millas cuadradas, sólo son, en el sentido más estricto, ficciones, objetos urdidos para representar los pensamientos. Acaso la chaqueta de ese caballero sea completamente ficticia; acaso el ademán de sus manos sea del todo desemejante a la vida.

Esta gran verdad, pronto descubierta, debería haber contribuído a realzar no poco la fama de Dickens. Pues Dickens es «como la vida» en el más verdadero sentido, en el sentido de que es semejante al principio vital que alienta en nosotros y en el universo; al menos en un detalle se parece a la vida: en que está vivo. Su arte es semejante a la vida, porque, al igual de la vida, no se cuida de nada, salvo de sí, y sigue alegremente su camino. Con un cierto descuido, producen ambos monstruos gigantescos: la vida da el rinoceronte, y el arte, a Mr. Bunsby. Y el artista, ciertamente, copia la vida al no copiarla, porque la vida no copia cosa alguna. El arte de Dickens se parece a la vida en que, como ella, es irresponsable y, como ella, increíble.

Y, sin embargo, nada ha beneficiado a Dickens el retorno de esta verdad; el renacimiento del espíritu romancesco apenas ha sido útil a este gran romántico. Hubo revolución, contrarrevolución luego; no ha habido restauración. La razón de tal fenómeno nos trae de nuevo a ese clima de optimismo popular a que me venía refiriendo. Y el modo más breve de explicar el desvío reciente de que ha sido objeto Dickens es diciendo que, para nuestro tiempo y nuestros gustos, lo que exagera su arte es justamente el reverso.

Exagerar es la definición misma del arte. En esto convienen Dickens y los modernos. Aún vivían los realistas, cuando el arte de Dickens vino a quedar justificado por el de un Aubrey Beardsley: tan pron-

to se venga el tiempo. Sólo que a escritores de la especie de Beardsley se les permitía ser fantásticos, porque lo que abultaban y exageraban era aquello mismo que su época podía entender. Lo que Dickens abulta y exagera, nuestro tiempo no puede entenderlo. Abulta y exagera ese viejo sentido revolucionario de las oportunidades infinitas y de la fraternidad clamorosa. Si nos parece a nosotros que Dickens sentía eso con exceso, es que nosotros no lo sentimos lo bastante. Nos aturde su abundancia en el punto mismo en que poseemos con escasez; y le quisiéramos, en este punto, más comedido y circunspecto. Con tal que la materia importe poco, todos somos exactos y objetivos. Un memorial sobre los mormones o un discurso patriótico lanzado en el Paraguay, a poco que recarguen el acento, nos parecerán desmesuradas exageraciones; y en el tema de la serpiente marina exigimos exquisita sobriedad. Pero en el instante mismo en que nos ponemos a creer en algo, comenzamos a exagerarlo y sacarlo de quicio. En el instante en que el alma se nos pone seria, se nos hace un poco más violento el mundo. La actitud de ciertos hombres modernos frente a la exageración consiste en que, mientras permiten que cualquier escritor exagere, verbigracia, las dudas, porque las dudas son la religión que ellos profesan, no consienten que nadie exagere los dogmas. Ponedles delante el cristiano más tibio, y lanzarán su veto; mas si dan con un pesimista triturador, lo llamarán «un carácter». Que un moralista componga un cua-



dro agrio de la inmoralidad: dirán que no es verdad aquello, y que no son tan negros los demonios como los pintan. Pero que un pesimista componga un agrio lienzo de la melancolía: aceptarán al punto psicología tan horrenda, sin preguntarse si los demonios son o no tan azules como se los figura el pintor.

En una palabra, es fácil ver por qué no gusta Dickens aun a aquellos que adoran la exageración. Porque exagera, como he dicho, el revés. Esos modernos saben lo que es sentir una tristeza tan aguda y profunda, que sólo con personajes imposibles pueda expresarse; mas ignoran lo que sea sentir una alegría tan viva y violenta, que sólo con personajes imposibles pueda ser comunicada. Saben que el alma puede caer en tan abismal tristeza, que se dé naturalmente a soñar en los lívidos rostros de los cadáveres de Baudelaire; pero ignoran que el alma puede estar tan alegre, que sueñe naturalmente con la faz amoratada del Comandante Bagstock. Saben que existe un punto de depresión, llegando al cual se cree en Tintagiles; pero no saben que existe un punto de exaltación, llegando al cual se cree en el señor Wegg. Si las imposibilidades de Dickens les parecen más imposibles de lo que en realidad son, es que se han habituado ya a las imposibilidades contrarias de Maeterlinck. A cada temperamento corresponde un determinado tipo de imposibilidad—una imposibilidad, diríamos, comedida y tolerable—, apropiada a cada especial tipo de mente. Mas una vez que se dispara,

cualquier pensamiento puede arribar al éxtasis, y todos los caminos llevan al país de los duendes. Y, sin embargo, ¡qué pocos son hoy día los que recorren la calle de Dickens, en busca del lugar donde los *chalets* populares, de puro cómicos, se vuelven poéticos! No hay quien sepa ya lo lejos que puede llegar un simple. Por ejemplo, a nadie se le ocurre hoy, como en el antiguo *folk-lore*, que un pobre de espíritu alcance gloriosamente el reino del espíritu. Para probarlo bastaría aducir la ausencia de la antigua alegría popular en el moderno sobrenaturalismo del pueblo. A todas horas nos hablan de la sabiduría del mundo espiritual; pero jamás oímos, como nuestros padres oyeron, relatos que prueben la venturosa sandez de ese mundo; no se refieren ya historias sobre mixtificaciones de los dioses y jugarretas de santos patronos. Nuestros relatos populares cuentan de un hombre tan sabio, que toca a lo sobrenatural, como el Doctor Nikola; jamás hablan (como hacen los relatos populares de otros tiempos) de un hombre tan tonto, que a lo sobrenatural llegó, como Bottom el tejedor. No comprendemos nosotros la oscura y trascendental afinidad que une a duendes y sandios. Somos, sí, capaces de entender un ocultismo devoto, y un ocultismo del mal, y un ocultismo trágico. Mas el ocultismo burlesco está fuera de nuestro alcance. Y, sin embargo, no es otra la verdadera esencia del *Sueño de una noche de verano*. No es otra la esencia del *Cántico de Navidad*. Sólo hay una posibilidad de

captarla, y es saber que la hilaridad no es un accidente físico, sino un hecho de naturaleza mística; que la hilaridad puede ser infinita, al igual de la congoja, y que una burla, en siendo descomunal, se basta a romper la bóveda de las estrellas. A fuerza de ser absurda, sin más, una cosa cualquiera puede hacerse divina. Y de lo ridículo a lo sublime, sólo hay un paso.

Dickens estaba inmoderadamente poseído de esa verdad; de ahí su grandeza. Si queremos entenderlo, forzoso es que lo estemos nosotros también, aun cuando sólo sea con moderación. Para soportar sus excesos, habremos de entender, siquiera en parte, esa hilaridad ilimitada y esa suprema confianza en los hombres. Sin duda, en una y otra fe fué Dickens demasiado lejos; forzó la mano en la hilaridad, hasta dibujar caracteres increíbles; extendió la confianza, hasta caer en un sentimentalismo inaceptable. Siguiendo el júbilo revolucionario llegamos al epitafio inverosímil de Sapsea, y la revolucionaria esperanza termina por caer en el arrepentimiento de Dombey. Porque Dickens está lleno de caídas, y pronto las encuentra el aficionado a buscarlas. Si no se sabe ver lo que tiene de divino, es fácil ir a dar con lo que tiene de vulgar. Y el que no sea capaz de reír con Dickens, a poca costa podrá reírse de él.

Yo pienso que ese noble mundo que anhelaba ha de volver con certeza; porque pretendo que es inseparable de realidades como la mañana y la primavera. Pero a quienes, sin posible remedio, le reputan de erróneo, he



de hacerles un ruego, antes de seguir. Tratemos, ante todo, de hacer nuestras, aun cuando sólo sea por un momento, las esperanzas de la época de Dickens, y aquella jubilosa apetencia de cambio. Si estáis desengañados de la democracia, al menos no penséis en ella como una pompa rota, sino como en un antiguo amor. No os moféis de los años aquellos, cuando la fe en la humanidad vivía su luna de miel; tratadlos con el profundo respeto que se debe a la juventud. Quizás para vuestra mirada una filosofía más lúgubre ha cubierto y eclipsado la tierra. El altivo poeta de la Edad Media escribió a la puerta del mundo subterráneo aquel «Abandonad toda esperanza los que aquí penetréis». Los poetas emancipados de hoy han puesto idéntico letrero a la puerta de este mundo. Pero, para entender esta historia, es menester que, siquiera por una hora, arranquemos el cartel apocalíptico. Es menester que rehagamos la fe de nuestros padres, aun cuando sólo sea como atmósfera artística. Así, pues, lector, si eres un pesimista, olvídate por un momento, mientras lees este libro, de los placeres del pesimismo. Sueña algo disparatado: sueña que la hierba es verde. Olvídate de ese saber siniestro que se te figura tan claro; reniega de ese conocimiento mortífero que te jactas de conocer. Rinde la misma flor de tu cultura; renuncia a lo máspreciado de tu orgullo; abandona la desesperanza, antes de penetrar aquí.

## CAPÍTULO II

### LA NIÑEZ DE DICKENS

CARLOS Dickens nació en Landport, Portsea, el 7 de febrero de 1812. Su padre estaba empleado como escribiente en la Pagaduría de la Armada, y había sido destacado por razón del servicio a las cercanías. Muy poco después de nacer Dickens, la familia se trasladó, para una estancia corta, a Norfolk Street, Bloomsbury, y luego, para una estancia larga, a Chatham, que debe considerarse la verdadera patria y, para todo lo que cuenta, el lugar nativo de Dickens. Como una peregrinación de Cantórbéry, toda la historia de su vida transcurre a lo largo de los caminos de Kent.

Como he dicho, John Dickens, el padre, era empleado; mas esta escueta etiqueta profesional poco dice sobre la posición y categoría de una familia. El padre de Browning (tomando al azar un término de comparación) debe ser clasificado también como empleado y hombre de la clase media; y, sin embargo, la

familia Browning y la familia Dickens son tan distintas como dos civilizaciones diferentes. Decir simplemente que los Browning estaban muchos codos por encima de los Dickens es explicar a medias la diferencia. La diferencia estriba, más fundamentalmente, en que los Browning pertenecían a esa zona de la clase media que tiende (en el más estricto sentido social) a subir; los Dickens, a esa otra que, en el mismo sentido, tiende a caer. De no ser poeta, Browning habría sido un empleado de más categoría que su padre, y su hijo, probablemente, otro empleado aún más importante y rico que él. En cambio, sospecho que a los Dickens, de no haberlos alzado de la tierra el fabuloso accidente de un genio, los habríamos visto cada vez en empleos más modestos, de mozos de inventario, de celadores, de repartidores, hasta confundirse finalmente en la masa anónima de los pobres.

Sin embargo, ni cuando Dickens nació ni durante su niñez era perceptible esta fragilidad de su destino terrenal; sobre todo, no lo era para el propio Carlos, que se crió en un paraíso de prosperidad modesta. Dickens cayó en su familia, por decirlo así, durante un período de holgura, y jamás en aquellos primeros años de su vida pudo creerse otra cosa que un miembro de la clase media acomodada, el hijo de un burgués de buena posición. El padre que le tenía preparado el destino era uno de esos seres a quienes la vida cómoda arrebató sus cualidades más divertidas y alentadoras, aunque quizás no las más peculiares e intere-



santes. Casi con seguridad, John Dickens daría la impresión de ser hombre cordial y afectuoso, un tanto florido en el decir, y un poco negligente en ciertos aspectos del deber, singularmente en la educación. Su descuido por la preparación intelectual del hijo fué más tarde, en momentos de prueba, un modelo de egoísmo inconsciente, que dejó en el hijo para siempre un grano de acritud. Pero aun lo que sabemos de John Dickens en aquella primera época de holgura ofrece la imagen de una paternidad ni muy diligente ni muy responsable. Frente al hijo mostraba esa conducta contradictoria que muestra siempre, frente al hijo reflexivo con exceso, todo padre ligero con exceso. A la vez que se desentendía del cuidado de su mente, la estimulaba y hacía trabajar más de la cuenta.

Conocemos buen número de sucedidos y rasgos de la niñez del escritor; pero hay uno, en apariencia pequeño, que me parece a mí más significativo que otro alguno, y que nos da la clave de la extraordinaria personalidad. Al padre le resultaba más cómodo reírle las gracias que no instruirle; más divertido que ser su maestro, ser su «público»; y, en vez de dar divertimento intelectual al chico, acudía a éste, apenas sacado de los pañales, para que se lo proporcionara a él. En las primeras imágenes que cabe reconstruir de Carlos Dickens, podemos ver al niño, encaramado en una silla o de pie sobre la mesa, cantando canciones cómicas en medio del aplauso general de la familia. Así, apenas apuntan los tiernos talentos, lo vemos pene-

trar bajo el fulgor artificial de las candilejas. De esa luz no había de salir hasta la muerte. Fué un hombre bueno y, si se le mide por el rasero de la generalidad de sus prójimos, valiente, claro, tierno, y de una independencia y honradez a prueba de bomba; ni hay por qué aceptar sin mucha circunspección y delicadeza que fuese hombre débil. Pero mezclada con tales méritos, a lo largo de toda la vida, encontramos esa condición teatral, ese aire del que sabe que miles de ojos le están mirando; como una jubilosa consciencia de sí mismo. Su vida literaria fué una serie ininterrumpida de triunfos, y al morir, la gloria le había vuelto ebrio. Pero detrás de ese prodigio que llenó el mundo, de sus colosales viajes y de sus diez mil ediciones, detrás de las conferencias escuchadas por muchedumbres, de toda la trompetería de su fama, lo que realmente descubrimos es el rostro arrebolado de un niño que canta cuplés en una tertulia de parientes. Talas placeres precoces explican no poco, aun en el terreno moral. Durante toda su vida conservó Dickens los defectos propios de un chico al que dejan sin acostar hasta altas horas de la noche. En circunstancia tal, todo niño muestra una paradoja psicológica: se hace más irritable, por lo mismo que es más feliz. Dickens fué siempre demasiado irritable, por lo mismo que fué siempre demasiado feliz. Como ocurre con criaturas habituadas con exceso a lucirse en sociedad, su espléndida sociabilidad se rompía bruscamente en quisquillosidad y disposición de pelea. En todas las cuestiones prácticas de su vida,

se comportó como se comporta un niño, en una tertulia nocturna, a esa hora tardía: verdaderamente divertido y ocurrente, verdaderamente encariñado y feliz, y al mismo tiempo, de manera extraña, fundamentalmente enervado y propenso a romper en lágrimas.

Otra circunstancia en el muchacho que hizo su caso más particular, y acaso su inteligencia más férvida, fué su mala salud. Mas este factor no debe ser exagerado, porque de hecho Dickens no padeció dolencias graves, y durante toda su vida pudo soportar una gran dosis de ejercicio, aun cuando no fuese más que el andar frenéticamente la noche entera. Pero el amago de enfermedad se bastó para apartarlo del vivir usual de la generalidad de los chicos; y tal retiro, para fortuna o para desgracia, es siempre cuestión de importancia vital para el pensamiento. La fragilidad física le llevó, pues, a replegarse sobre los deleites de la inteligencia, que se pusieron a arder en su cabeza como en un horno hermético y afligido. Él mismo nos ha contado, con la vitalidad sin desmayo de su estilo, cómo un día gateó hasta un desván olvidado, para encontrarse, en un montón de objetos polvorientos, con la literatura imperecedera de Inglaterra. Los libros que menciona preferentemente son *Humphrey Clinker* y *Tom Jones*. Al abrir estos dos libros en el desván, asía la única porción del pasado a la que estaba verdaderamente unido: la tradición de los grandes escritores cómicos de Inglaterra, de los cuales él estaba llamado a ser el último.



Como antes he sugerido, había algo en la comarca en que vivió, y en esos caminos por donde anduvo en sus viajes, que se avenía perfectamente, estimulándola, con su afición por la antigua literatura picaresca. Las cuadrillas que circulaban por el camino, que atravesaban su ciudad, o la bordeaban, eran de esa misma clase de gentes que, en las novelas de Smollett y Fielding, caen en los cepos o echan abajo la puerta de las ventas. Hoy, las carreteras de Kent acogen a menudo hileras interminables de vagabundos y buhoneiros, tipos desconocidos en las dulces laderas de Sussex; y es probable que sucediera así también siendo Dickens niño. Pero en aquellas cercanías quedaban vestigios de una encarnación aún más antigua y grande del genio cómico de Inglaterra. Desde la altura de Gads-hill, que Dickens no se cansaba de contemplar, bajaba hacia él el descomunal espectro de Falstaff—de Falstaff, a quien nos podemos figurar como el padre espiritual de todos los mastuerzos adorables de Dickens: de Falstaff, esa montaña de risa inglesa y de sentimentalismo inglés, el grande, saludable, humanísimo fanfarrón de Inglaterra, cuyo igual no han producido todas las naciones juntas.

Esta altura de Gads-hill solía contemplarla Dickens, aún imberbe, con la firme resolución de hacerla un día suya. Y es un dato característico de la constancia de su carácter, encubierta bajo la aparente volubilidad de su carrera, el que, en efecto, haya vivido para hacerla suya. Dickens era un niño precoz, no

sólo en el aspecto más poético, sino también en el aspecto más práctico de la vida. Tenía el entusiasmo, pero, a la vez, abrigaba la ambición. Jamás sabremos qué visiones le bullían en la cabeza al inteligente muchacho cuando daba vueltas por las calles de Chatham o se plantaba a mirar el cerro simbólico. Me inclino a pensar que, en no pequeña parte, eran visiones de un tipo estrictamente terreno. El chico suspiraba por ir a la escuela (deseo extraño), por aprender, por hacerse un nombre; y no es que aspirase a ello: es que lo esperaba. Se consideraba un hijo de familia acomodada, a punto de penetrar en una existencia de facilidad y suerte. Casa y familia le parecían un trampolín excelente desde donde saltar a las alturas anheladas. Pero casi en el mismo momento en que se disponía a saltar, el tablado se hundió bajo sus pies, y él, con todo lo que le pertenecía, desapareció tragado en la sima tenebrosa.

Todo se había venido abajo irreparablemente, como fulminado. Su señoría el padre no era ahora más que un quebrado, recluso en la cárcel para condenados por deudas de Marshalsea. La madre se había refugiado en una casa mísera en el norte de Londres, haciéndose pasar insensatamente por directora de un colegio de niñas—un colegio al que nadie iba—. En cuanto al mismo Dickens conquistador del mundo y dueño en proyecto de Gads-hill, después de pasar unos cuantos días de aturdimiento empeñando las cosas más indispensables de la casa en prenderías inmundas, vino

a encontrarse, sin saber cómo, dentro de una hilera de mozalbetes harapientos, en una fábrica siniestra, donde, desde la mañana hasta la noche, había que pegar etiquetas perpetuamente iguales en bolletas de betún perpetuamente iguales.

Aunque le pareciese a él cosa de un día, la ruina de la familia venía preparándose, en realidad, desde hacía tiempo. Todo lo que oyó al padre fueron oscuras y melodramáticas alusiones a un «destino» que, por la forma de ser evocado, podría haberse creído una pretensión a la corona o un pacto con el demonio, pero que de hecho no eran otra cosa que una tentativa infructuosa de John Dickens para entenderse con sus acreedores. Y ahora, bañada en el fulgor cárdeno de su crepúsculo, es cuando la personalidad de John Dickens va tiñéndose de esos colores purpúreos que, bajo otro nombre, le han hecho absurdo e inmortal. Fué menester una tragedia para que soltara este hombre la comedia que llevaba dentro. Mientras llevó una vida fácil, John Dickens parecía ser tan sólo un hombre fácil, un tanto prolijo y rebuscado en sus frases, un tanto negligente en la conducción de sus negocios. Parecía tan sólo un charlatán, que vivía de pan y carne, como el resto de sus convecinos; pero en cuanto el pan y la carne le faltaron, fué descubriéndose que vivía de palabras. Sufrir una calamidad significaba para este hombre como recibir el primer papel en una tragedia. Tener la suerte negra, un buen asunto para versos blancos. De ahora en adelante, nos



resistimos a llamarlo por su verdadero nombre de John Dickens; preferimos llamarlo por el nombre bajo el cual ha celebrado su hijo esta absurda y sublime victoria del espíritu humano sobre la adversidad. En *David Copperfield*, Dickens lo llamó Wilkins Micawber. En su correspondencia privada, el Padre Pródigo.

Un primo de la madre, de nombre Jacobo Lambert, hombre de esos a cuyo buen corazón no repugna la rudeza, fué el que metió a Carlos, como arrojándolo violentamente, en la fábrica de betunes. La cual pretendía ser una firma rival de la casa Warrem, dirigida por otro y distinto Warrem, mientras que ambos, prácticamente, eran el instrumento de otro de los Lamberts. Estaba situada junto a Hungerford Market. Dickens trabajó allí rabiosamente, como poseído por la desesperación. A una criatura tan intelectualizada como él—y, en aquel tiempo, sospecho que egoísta en exceso—, la grosería de todo aquello—el trabajo, los locales, los obreros, el lenguaje—tenía que parecerle una pesadilla brutal. No sólo a duras penas habló de ello entonces, sino que apenas habló de ello después. Bastantes años más tarde, en la plenitud de su fama, oyó contar a Forster que cierto sujeto había afirmado que le conocía. Oyendo el nombre, en seguida lo recordó, y explicó que, en efecto, una vez había visto al individuo. Mas Forster, con completa inocencia, contestó que aquel hombre pretendía haber visto a Dickens, no una, sino innumerables veces, en una fábrica próxima a Hungerfold Market. Bruscamente

sumióse Dickens en un largo y extraño silencio. Luego invitó a Forster, su mejor amigo, a hablar a solas; y, con muestras patentes de dificultad y angustia, le refirió toda la historia por primera y última vez. Había de pasar aún bastante tiempo hasta que contase al mundo una parte de ella en el episodio de *Murdstone and Grinby's*, de *David Copperfield*. De toda la prueba no habló sino una o dos veces, y nunca de otro modo que como quien habla del infierno.

No hay por qué afirmar, opino yo, que esta agonía del niño era exagerada por el hombre. Ciertamente Dickens no estaba exento del defecto de la exageración—si de un defecto se trata. Su versión de los más de los sucesos está impregnada de mucha vanidad y no libre de cierta virulencia. En conjunto, no sería excesivo decir que exageró todas cuantas penas ha contado. Mas ese dolor de la niñez ocupa un lugar muy extraño en la vida de Dickens; es un dolor sobre el que nada contó. Acerca de esa particular penumbra, durante veinte años supo guardar un silencio absoluto—un silencio de muerte. El azar descubrió un día parte de la verdad al más querido de sus amigos. Él entonces refirió la verdad entera a ese amigo. Jamás contó algo de ella a ningún otro hombre. La causa de tal silencio no me parece a mí que fuese un sentido social de rubor por el pasado infortunio; pues ahora era un hombre demasiado satisfecho de sí mismo para tomar en consideración todo lo externo de aquella desgracia. Pero el dolor había sido a su hora

tan horrendo y real, que el recuerdo le llenaba de esa vergüenza, impersonal, pero insufrible, que nos atenaza, por ejemplo, hasta constituir una tortura física, a la vista de algo que humilla a la humanidad. Sentía que tal agonía tenía algo de obsceno. Por añadidura, otras dos razones obligan a pensar que aquel sentimiento de desesperación era muy sincero. La primera es que así se cierran siempre los cielos en las calamidades de la mocedad. La amargura de las penas de un chico no depende de que sean grandes; depende de que el que las sufre no sabe que son pequeñas. Sobre cada desastre temprano se cierne un sentimiento de irreparabilidad; un niño perdido puede sufrir tanto como un alma perdida.

Se oye a todas horas decir que la esperanza es cosa de la juventud; que presta a la juventud sus alas de mariposa. Sin embargo, yo me atrevo a pensar que es el último don que recibe el hombre; el único don que la juventud no recibe. Fundamentalmente, la juventud es la época en que todo hombre puede ser lírico, fanático, poético; pero es el período en que un hombre puede sentirse radicalmente desesperado. El fin de cada episodio es el fin del mundo. El poder de esperar pese a todo, y la noción de que el alma sobrevive a sus aventuras, esa gran inspiración no se recibe hasta la edad madura; Dios reserva el buen vino hasta entonces. Un día advertimos con asombro que es al caballero proveyecto a quien le han salido alas de mariposa en las espaldas. No hay cosa que tanto con-



funda a los jóvenes como la impenitente frivolidad de los viejos. Pero es que los viejos han descubierto que son indestructibles. Están viviendo su segunda y más clara niñez, y en el brillar de sus ojos revolotea alegremente una significación. Porque ellos han visto el fin del Fin del Mundo.

Esta desolación sin salida, en primer término, nos confirma lo genuina que debió de ser la tragedia infantil de Dickens. Mas otro factor debe de ser mencionado en este respecto. Dickens, de niño, no fué un santito, por el estilo de la pequeña Dorrit o la pequeña Nell. No había comprometido el corazón, al menos en esa época, en objetos de elevación suprema, ni siquiera en objetos tales como la ternura o la lealtad. Había sido, y seguía siendo, si no me equivoco de medio a medio, sinceramente, resueltamente y amargamente ambicioso. Antes de hundirse en el vacío las ilusiones de toda su familia, ya poseía una idea clara de lo que quería hacer en este mundo y de la señal que deseaba trazar en él. Sin poner en el término sentido peyorativo—aunque sí un sentido definido—, puede calificársele, en aquellos años primeros, de mundanal. Y las criaturas de este mundo son infinitamente más sensibles que los hijos de la luz. Todo santo, una vez que se arrepiente, se perdona a sí mismo de un pecado; ningún hombre de sociedad se perdonará jamás de un *faux-pas*. Existe la posibilidad de ser absuelto de un crimen; no existe posibilidad alguna de ser absuelto de haber tirado la sopa. Olvidamos

generalmente que las gentes de mundo son de piel extremadamente fina; pero si alguna vez merece ser tenido en cuenta este hecho, es al tratar de un mozo inteligente e inquieto que sueña con su destino. En la aflicción de Dickens, la parte que se refería a él y a su posición social era, sin duda, la menos noble; pero era, quizás, la más penosa. Porque el orgullo no es sólo un pecado que debe ser condenado (lo que el mundo moderno es incapaz de comprender), sino, a la vez, una flaqueza que debe ser compadecida (y esto nuestra época aún es más incapaz de comprenderlo). Sus propias memorias ofrecen, en este respecto, un rasgo muy revelador. Lo que le hizo vivir a Dickens su momento más insufrible no fué ni la brutalidad en la fábrica, ni el hambre en la calle. Lo más insufrible ocurrió cuando le llevaron al Conservatorio a ver a su hermana Fanny recibir un premio. «La idea de que a mí me estaba vedada tal emulación honrosa y tal éxito, me era materialmente insoportable. Las lágrimas me empezaron a rodar por las mejillas. Parecía como si se me rompiese el corazón. Y esa noche, al acostarme, recé para que Dios me sacara de mi humillación y desamparo. Nunca antes había sufrido de ese modo. No había la menor envidia en ello.» Tampoco creo yo que la hubiese, aunque difícilmente se le podría reprochar al infeliz el haberla sentido. Había sólo como una sensación violenta de fracaso; como el furor de una fiera en su jaula. En su cariz más externo y corriente, el hecho era de poquísima importancia; no era

más que Dickens se sentía impedido de ser Dickens.

Si juntamos ahora los dos hechos: que la tragedia parecía irrevocable, y que la tragedia concernía las materias suprasensibles del ser humano en sociedad, no es mucho figurarse, creo yo, un caso de profunda depresión íntima. Y si añadimos a esta depresión la opresión de fuera, todas aquellas circunstancias materiales que asediaban al muchacho, penetramos en el corazón mismo de las tinieblas. Durante el día entero, y alimentado insuficientemente, trabajaba en un taller. Baste decir que éste figuró después en su obra bajo el nombre de Murdstone and Grinby's. Cada noche regresaba, cargado de su desconsuelo, a un hospedaje para muchachos de su clase, regentado por una vieja matrona. Baste decir que ésta figuró después en su obra bajo el nombre de Mrs. Pipchin. Una vez a la semana, veía a alguien que le importaba algo: era cuando iba a la cárcel de Marshalsea y, mitad con resolución de hombre, mitad con snobismo, sometía su orgullo a una dura prueba de otro género. Añádase a todo ello, finalmente, que, en lo físico, seguía siendo muy débil y que nunca se encontró muy bien. Una vez, durante el trabajo, se sintió paralizado por un repentino dolor agudo. El compañero que tenía al lado, un mozalbete grosero y talludo, llamado Bob Fagin, que con frecuencia lo había hecho objeto de sus ataques por el hecho, nada falso, de ser un «señorito», mostró de pronto esa robusta y segura virtud de compasión que Dickens ha instalado tan a me-



nudo en las almas más corrientes y turbias. Con la paja del taller, Fagin improvisó un lecho para su compañero enfermo, y se pasó el día llenando de agua caliente frascos de betún vacíos. Llegada la noche, como Dickens se sintiera algo mejor, Bob Fagin insistió en su deseo de acompañarlo hasta casa de sus padres. La situación resultaba tan tirante, que se diría una especie de farsa trágica. El zote de Fagin, invadido por un sentido caballeresco, habría dado su vida por dejar sano y salvo a Dickens entre los suyos. Dickens, poseído de su amargo prejuicio social, habría preferido morir antes de que Fagin descubriese que su familia habitaba en Marshalsea. Así, los dos jóvenes, como dos necios, marcharon por las calles desoladas, ambos por igual obstinados, ambos sacrificándose por una idea. Ciertamente, la ventaja era de Fagin, que sufría por una compasión cristiana, mientras que Dickens sufría por un orgullo pagano. Finalmente, Dickens se soltó de su amigo, dejándole un desesperado adiós y las gracias, y trepó las escaleras de una casa desconocida, hacia la parte de Surrey. Y mientras llamaba a la puerta, Bob, su bienhechor y su pesadilla, doblaba la esquina y desaparecía. Cuando el criado abrió, Dickens, con aparente seriedad, preguntó si Mr. Robert Fagin vivía allí. Fué un curioso rasgo. El inmortal Dickens se alzó dentro de él durante un instante, en esa última broma arrebatada de aquel anochecer de desaliento. Y a la mañana siguiente se sintió de nuevo lo suficientemente bien

para enfermar de nuevo; y las ruedas de la gran factoría continuaron marchando. Marchando para fabricar un número de frascos del betún de Warrem y, en el curso del proceso, para fabricar también el mayor optimista del siglo XIX.

Este muchacho a quien derrumbaba la enfermedad durante el trabajo, que sentía hambre cuatro o cinco veces por semana, y cuyos mejores y peores sentimientos eran por igual despellejados en vivo, es el mismo hombre a quien dos generaciones de críticos, bien arrellanados en sus butacas, han lanzado el reproche de que su visión de la vida es demasiado rosada para poder ser verdadera. A su debido tiempo he de ocuparme del pretendido optimismo de Dickens, y de si era realmente demasiado jocundo o demasiado lísonjero. Pero lo que su adolescencia fué puede ser evocado ahora como mero dato. Si fué feliz con exceso, aquí es donde aprendió a serlo. Si su escuela ideológica fué un vulgar optimismo, aquí es donde fué a la escuela. Y si sabía dar brillo y blanquear el universo, en una fábrica de betunes lo aprendió.

De hecho, no existe ni un adarme de prueba de que quienes han pasado por experiencias amargas pendan a adoptar una filosofía amarga. En un sinnúmero de cuestiones, Dickens coincide espiritualmente con los pobres, o, lo que es lo mismo, con la gran masa del género humano. Pero no hay aspecto en que coincida tan absolutamente como en mostrarnos que no existe relación alguna entre el hecho de que un

hombre sea desgraciado y el hecho de que sea pesimista. En cierto sentido, desventura y pesimismo son cosas opuestas; aquélla se funda en el valor de algo; éste, en el valor de nada. Y prácticamente se puede comprobar que aquellos poetas y jefes políticos que del pueblo proceden, y cuyas experiencias han sido realmente aleccionadoras y crueles, son la gente más jocunda del universo. Estos hombres, producto de un combate tremendo, son siempre optimistas; a veces, de un optimismo agresivo. Un hombre como Roberto Burns, el poeta, cuyo padre (al igual del de Dickens) quebró, y cuya vida entera es una lucha contra las fuerzas externas de la miseria y contra la debilidad interior, aún más miserable—un hombre cuya vida empieza en gris y termina en negro—, no se contenta con cantar simplemente la bondad de la vida, sino que clama por ella y se desgañita sosteniéndola. Rousseau, a quien amigos y conocidos, sin excepción, trataron casi tan mal como él los había tratado, no es sólo elocuente, sino ampuloso y sentimental acerca de la bondad inherente a la naturaleza humana. Y Carlos Dickens, que tuvo sus penas mayores a esa edad receptiva en que tantas gentes conocen su felicidad mayor, es feliz más tarde, a la edad en que todos los hombres lloran. Las vicisitudes de la vida rompen a muchos los huesos; nunca se ha probado que rompan a nadie el optimismo. Estos grandes conductores del pueblo, bajo el acicate directo de la tragedia, podrán entregarse a todo género de cosas desesperadas.



Se harán alcohólicos, se harán demagogos, se acostumbrarán a la morfina. Jamás se hacen pesimistas. Es incuestionable que existen seres rotos y desventurados que estarían en su derecho siendo pesimistas. Pero lo cierto es que no lo son. Es incuestionable que existen zonas sombrías de la humanidad a las que perdonaríamos fácilmente si blasfemasen de Dios. Pero lo cierto es que no blasfeman. Los pesimistas son aristócratas como Byron; los blasfemos son aristócratas como Swinburne. Pero a aquellos que se consumen de hambre y frío, y que sufren, dejadles hablar un instante, y veréis que no sólo son optimistas, sino que profesan un optimismo violento; son demasiado pobres para adquirir otro más acicalado. No, no serán capaces de entrar a defender con detalle, o simplemente con lógica, la vida; les retrasaría el gozar de ella. Estos grandes optimistas, entre los que Dickens figura, no aprueban el universo; ni siquiera admiran el universo; se contentan con amarlo violentamente. Tan abrazados están a la vida, que no pueden criticarla, ni siquiera verla. La existencia para tales hombres tiene la arrebatadora belleza de una mujer, y más intensamente la ama el que la ama sin causa.

## CAPÍTULO III

### LA JUVENTUD DE DICKENS

**H**AY giros populares tan pintorescos, que aun usados con intención sarcástica, resultan poéticos. Recuerdo (un ejemplo entre muchos) haber oído en Hyde Park a un materialista acalorado lanzar contra cierto clérigo esta expresión exquisita: «piloto celeste». Pensando en ello, he caído después en la cuenta de que la frase intentaba ser cómica, y aun despectiva. Pero aquella tarde, en seguida de oírla, iba yo saboreándola al volver a casa como si fuese un poema nuevo. En verdad, pocas leyendas piadosas contendrán una imagen tan extraña, y a la vez tan celestial, como ésta de un nauta del firmamento, torciendo el timón por los cielos desiertos y conduciendo su bajel de almas allende la nube más fugitiva. La frase vale una composición de Shelley. Los franceses—si queréis un ejemplo de otro idioma—poseen un modismo incomparable para decir que un chico hace novillos: «*Il fait l'école buissonnière*»—va a la escuela de las zarzas, o a la escuela

de los zarzales. ¡De qué modo admirable expresa esta locución accidental: la «escuela-zarzal», buena parte de la moderna noción de una educación más natural o naturista! En esas dos palabras está toda la poesía de Wordsworth, toda la filosofía de Thorau, y son tan buena literatura como cualquiera de ellas.

Entre un millón de tales perlas de la jerga inspirada, existe una que ilustra cierto aspecto de Dickens mejor que pudieran hacerlo páginas y más páginas de exégesis. La frase figura por lo menos una vez en sus obras, y en ocasión que viene como anillo al dedo. Cuando—en los *Papeles de Pickwick*—Sam envía a Job Trotter a casa de Mr. Perker, el procurador, el pasante de Mr. Perker se lamenta con Job de la hora tardía y de que ya no quede abierto sitio alguno adonde poder meterse. «Amigo mío—dice el pasante—, hemos echado la llave de la calle.» Este pasante de míster Perker era un tanto desdeñoso y petulante, y habría que perdonarle si es que puso petulancia o desdén en la frase. Pero confiemos en que Dickens mismo no le daría ese sentido; confiemos en que a Dickens no se le escaparía la justeza, extraña e imaginativa, de esas palabras. Porque Dickens mismo tenía en el bolsillo, en el más serio y sagrado sentido, la llave de la calle. Cuando cerramos algún sitio, nos quedamos cerrados fuera de ese sitio. Y si cerramos la puerta de la calle, nos quedamos encerrados fuera de la calle. Pocos son los que entienden la calle: porque no basta el entrarse por ella como por una casa o



local de gente extraña. Pocos son los que, a través del guirigay luminoso de la calle, saben descubrir a esa extraña raza que sólo a la calle pertenece: la prostituta y el pillete, los nómadas que, generación tras generación, han guardado y conservan sus secretos a la plena luz del sol. Y de la calle por la noche, la mayoría entre nosotros aún sabe menos. Por la noche, la calle es como una gran mansión herméticamente cerrada. Pero si jamás un hombre ha tenido la llave de la calle fué Dickens; los faroles eran sus estrellas, y su héroe, el viandante. Él podía abrir la puerta más escondida de la casa; la puerta que da a ese pasadizo secreto, bordeado de casas y con el techo tachonado de estrellas.

Su silenciosa transformación en ciudadano de la calle ocurrió en aquellos lúgubres días de la adolescencia, cuando su trabajo agotador en la fábrica. Rendido, deshecho, no le quedaba más salida que deambular a la deriva, y así recorrió sin rumbo medio Londres. No nos olvidemos de que era un chico soñador, perdido casi siempre en sus preocupaciones personales. Y, sin embargo, supo ver las más de las calles y plazas por donde pasaba, y recordarlas después. Cierto que el mejor modo de conseguirlo es el que, sin proponérselo, utilizaba él. No le movía, no, el hábito pedante y casi profesional de la «observación»; no miraba a Charing Cross para instruirse, ni contaba las farolas de Holborn para ejercitar la aritmética. Mas sin saberlo, iba convirtiendo todos esos lugares en esce-

nario del monstruoso drama de su lacerada alma infantil. Marchaba entre tinieblas bajo las lámparas de Holborn y era crucificado en la Cruz de Charing. De aquí que esos lugares tuviesen después para Dickens la misteriosa belleza de un campo de batalla. La memoria no retiene nunca los hechos que meramente hemos observado. La única manera de recordar un lugar para siempre es vivir en él una hora; y la única manera de vivir en él una hora es olvidarse de él una hora. Los parajes imperecederos que nos será dable volver a ver mientras vivamos, con sólo cerrar los ojos, no son aquellos que contemplamos siguiendo las instrucciones de una guía, sino los que no nos detuvimos a mirar; aquellos por donde atravesábamos cuando íbamos pensando en otra cosa: en un pecado, en un amor, o en alguna pena infantil. Y si ahora podemos ver el telón de fondo, es porque no lo vimos entonces. Así, no es que esos lugares se le grabasen a Dickens en el pensamiento; es que su pensamiento se grabó en ellos. Aquellas calles poseyeron después para él poesía y alma; impregnadas quedaban de los colores purpúreos de la trágica mocedad, y teñidas para siempre de crepúsculos irrevocables.

Todo el secreto de ese realismo fantasmagórico, gracias al cual pudo Dickens dotar de vida cualquier rincón sombrío o anodino de Londres, está aquí. En las descripciones de Dickens hay detalles—una ventana, una verja, el ojo de la cerradura de una puerta—que cobran una vida demoníaca. Las cosas parecen

más reales de lo que realmente son. De cierto que tal grado de realismo no existe en la realidad; es el realismo insostenible de los sueños. Un realismo así sólo se logra cuando uno entra por entre las cosas llevando consigo sus propios sueños; jamás cuando se va hacia ellas, bien abiertos los ojos, para observarlas mejor. El mismo Dickens nos da un ejemplo insuperable de cómo, en momentos de distracción, esa suprarrealidad minuciosa iba formándose en él. Entre los cafés a que a veces se acogía en aquellos días de desolación, menciona uno en el callejón de San Martín, «del que sólo recuerdo que estaba cerca de la iglesia, y que tenía en la puerta pintado, sobre un cristal en óvalo, «SALÓN CAFÉ» dirigido hacia la calle. Cada vez que me encuentro ahora en algún café de muy diferente clase, pero donde haya una inscripción en el cristal, y la leo desde dentro, del revés, ÉFAC NÓLAS (como a menudo hacía entonces, en la desmayada ausencia de mis ensoñaciones), siento que me da un vuelco el corazón». Esas sílabas locas, «ÉFAC NÓLAS», pueden servir de lema de un realismo efectivo; son la piedra angular donde se asienta su primer principio: el principio según el cual lo más fantástico de todo es, a menudo, el hecho más preciso. Y Dickens aplicó ese realismo mágico, como de danzas de duendes, por doquier. Su obra vive con la vida de los objetos inanimados. La fecha de encima de la puerta se pone a bailar sobre Mr. Grewgious; el llamador hace muecas a Mr. Scrooge; desde el fresco del techo, el ro-



mano señala a Mr. Tulkinhorn; y a Tom Smart le mira de reojo el viejo sillón. Todos estos hechos son «efac-nolásticos»; si uno los ve, es porque no los mira.

Así fué como, de joven, Dickens «dickensizó» Londres. Fué preparando el camino a todos sus personajes. En cualquier rincón de la ciudad donde se cuele un personaje, ha estado antes Dickens. Por descabellado que resulte, en sus relatos, lo que fuera de él acaece, nunca lo es tanto como lo que ya había acaecido dentro. Por quimérica que nos parezca esta o aquella criatura de sus novelas, nunca lo será tanto como lo fuera Dickens antes de ponerse a escribir novelas. Aquellos años de silencio encierran el secreto de todo lo que escribió, después. Y quizás esos años lo templaran, como su biógrafo Forster sugiere, dando a su alma un vigor que, una o dos veces, en el curso de su vida, salió a relucir como la hoja de un cuchillo a medio esconder. Generoso lo fué siempre; pero el aprendizaje de la vida había sido para él tan difícil, que no siempre resultó hombre de trato fácil. Y si nada jamás desmintió su buen corazón, a veces falló su buen carácter. La extraña mezcla de enfermedad y realidad de aquellos años contribuyó probablemente a aumentar su propensión a lo desorbitado. Ciertamente que, en consideración a la literatura, no hay por qué lamentarlo; porque si la exageración es casi la esencia del arte, es por entero la esencia del arte de Dickens. Y si aquellos años, en lo moral y en lo mental, le

produjeron heridas incurables, le pusieron en la mano la llave de la calle.

En el alma de todo optimista nato existe una contradicción fatal. Porque el optimista puede sentirse feliz y desgraciado a la vez. La positiva angustia de su vida no le impedía a Dickens, en aquel tiempo, acopiar esas memorias jocundas de que están hechos sus libros. ¿Cómo se puede dudar de que fuese muy sinceramente desgraciado en aquella casa sórdida en que su madre abrió la escuela? Y, sin embargo, allí fué donde descubrió la singularidad inagotable de la criada que había de convertir en la «marquesa». ¿Cómo se puede dudar de que en el hospedaje de la señora Roylance pasase horas de indecible desconuelo? Pues allí fué donde descubrió, presa de feroz gozo, que el nombre de la señora Roylance era Pipchin. Se diría que no existiese incompatibilidad entre el hecho de recibir tragedia y devolver comedia; que ambas cosas pudiesen ir hermanadas en el mismo nombre. En la *Autobiografía* que dejó sin terminar, cuenta Dickens un episodio—recogido luego, casi con las mismas palabras, en *David Copperfield*—muy expresivo en este respecto. Me refiero a la firma de un memorial que, en petición de reformas en la ley de deudores, elevara al rey un comité de reclusos de Marshalsea. De ese comité, el padre de Dickens era presidente—sin duda, en razón de su oratoria, así como escribía, sin duda en razón de su sincera afición a las evasiones literarias.

«Tantos miembros de este comité como podían entrar en una pequeña estancia sin llenarla por completo, se habían instalado, asistiendo a mi padre, junto al escrito; y bien pegado a éste, mi viejo amigo el capitán Porter (que se había lavado la cara en honor de la solemnidad), dispuesto a leérselo a todo el que no conociese ya el contenido. Se abrió la puerta de par en par, y fueron entrando en una larga fila. Mientras el resto esperaba fuera, en el descansillo, entraba uno, firmaba y volvía a salir. A cada uno decía el capitán Porter: «¿Desea usted que se lo lea?» Y si el interpelado daba muestras, por ligeras y vagas que fuesen, de querer oírlo, el capitán Porter, alzando su sonoro vozarrón, leía el escrito de cabo a rabo, sin comerse una tilde. Aún me acuerdo de un cierto redoble voluptuoso que daba a tales palabras como: «Majestad», «Vuestra Graciosa Majestad», «desgraciados súbditos de Vuestra Graciosa Majestad», «la conocida munificencia de Vuestra Graciosa Majestad», como si fuesen en su boca algo real y delicioso de saborear. Y mientras tanto mi pobre padre escuchaba con algo de vanidad de autor, contemplando (sin excesivo interés) un clavo en la pared de enfrente. Todo lo que esta escena ofrecía de cómico o de patético, creo sinceramente que lo capté desde mi rincón—se me notase o no—, con tanta precisión como lo haría ahora. Y sobre cada individuo que se llegaba a poner su nombre en el pliego, iba yo imaginando un carácter y una historia.»



Claramente muestra este relato que Dickens no sólo descubría, mirando para atrás, que los hechos del pasado habían sido deliciosos, sino que se había deleitado con ellos en el instante mismo en que era desgraciado. Los dos extremos coexistieron en él, y cada polo con toda su fuerza. Su alma no era como un color mixto, tal el gris o el púrpura, producido por la mezcla de componentes diferentes del todo que forman. Era como una seda tornasolada, negra o carmesí, según la luz; tornasolada de penas y alegrías.

Vistos desde fuera, sus modestos gozos y extravagancias parecen más patéticos que la misma congoja. Una vez, el niño entró, muy solemne, en una taberna de Parliament Street, y dirigiéndose al hombre del mostrador, preguntó: «¿Cuánto vale el vaso de la cerveza mejor y más fuerte que tenga?» El tabernero contestó: «Dos peniques.» «Entonces, haga el favor de servirme un vaso, con mucha espuma.» «El dueño—dice Dickens al referir el suceso—, acodado al mostrador, me miró entonces de arriba abajo, sonriendo extrañamente; y en vez de servirme la cerveza, metió la cabeza detrás de la cortina, y dijo algo a su mujer; y en seguida ésta, trayendo en la mano su labor, salió, y se puso a mirarme como él... Me hicieron un sinfín de preguntas, interesándose por mi nombre, los años que yo tenía, dónde vivía, dónde trabajaba, etc., etc. Para todas las cuales, cuidando de no comprometer a nadie, inventé adecuada res-

puesta. Me sirvieron la cerveza—si bien sospecho que no era la más fuerte del establecimiento—; y la mujer del tabernero, abriendo la puertecilla del mostrador, y agachándose, me dió un beso.» Aquí toca ese otro aspecto del vivir del pueblo que nadie ha mostrado como él; porque su destino era mostrar que no hay cerveza como la del festín de un pobre, ni placeres como los suyos. En otras ocasiones análogas puso aún solemnidad mayor. «Me acuerdo de cierto día en que, llevando el pan bajo el brazo (el pan que traía desde por la mañana de casa), envuelto en un pedazo de papel, como si fuese un libro, entré en el comedor más elegante del restaurante Johnson, en Clare Court, y con aire magnífico pedí un plato de carne *à la mode*, para comerlo con mi pan. Ignoro lo que el camarero pensaría de aparición tan extraña, al verme entrar en el salón completamente solo; pero aún lo recuerdo contemplándome con asombro mientras comía, y trayendo a otro camarero para que mirase también. Le di medio penique, y quisiera ahora que no lo hubiese cogido.»

Para el muchacho, el porvenir se hacía cada vez más sombrío. Sin duda, esta frase apenas puede expresar el hecho; pues tal como él lo sentía, más que una racha de mala suerte, se trataba de la silenciosa inmersión en una calamidad tan cierta e irrebatible como el caer de la noche. Sentía que iba a morir—y que lo enterrarían en betún. Mientras pasaba por ellos, no parece que hablase mucho a sus pa-

dres de tales sufrimientos. Encerrados en la cárcel de deudores, los padres se sentían seguramente mejor que él en libertad. De los mil extraños modos con que el ser humano prueba que no es un ser racional—cualquier otra cosa que sea—, ninguno tan misterioso e inexpresable como el secreto de la niñez. A veces es un periodista el que nos informa de que es cruel el método de cierta escuela, o el trabajo de los menores en cierta fábrica; a veces, nos enteran de ello los inspectores o los médicos; a veces, incluso, nos lo dicen los mismos dómines avergonzados o los mismos negreros arrepentidos. Pero nunca lo sabemos por los propios niños; nunca son las víctimas las que lo denuncian. Se diría que a toda criatura humana hubiese que enseñarla, como un arte de cultura, el arte de llorar cuando la pegan. Se diría que la paciencia fuese la reacción natural, y la impaciencia, una técnica que se aprende, como a jugar a las cartas. Como quiera, lo cierto es que Dickens hubiera terminado por reventar, y que habrían enterrado con él al nonnato Pickwick, de no ser por un accidente del todo fortuito y exterior.

Como hemos visto, acostumbraba a visitar a su padre en la cárcel de Marshalsea una vez por semana. Las conversaciones de padre e hijo debieron formar una comedia, a la vez más cruel y más sutil que todo cuanto jamás refiriera Dickens. Meredith hubiera podido intentar el parangón entre el chico cuyas penas son infantiles, pero que las sufre con la intensidad



de un alma que se condena, y el hombre maduro cuya zozobra es la ruina definitiva, pero que la toca con la levedad de un niño. Una vez, que sepamos, el mozo perdió todo dominio de sí—acaso por la culpa de la insoportable oratoria de su gárrulo papá—e imploró que lo sacasen de la fábrica. Lo imploró—me lo temo—con una elocuencia precoz y casi horrible. El viejo optimista le escuchó atónito; la sorpresa le impedía cualquier reacción concreta. No sabemos si este incidente fué la causa de lo que sucedió después; al parecer, no lo fué. Al parecer, la causa de la liberación definitiva de Carlos estuvo en una disputa entre su padre y Lamert, el jefe de la fábrica. Dickens el padre (finalmente excarcelado) era, sin duda, capaz de conducirse, cuando reñía, con la misma magnificencia de un Micawber; el resultado de este talento, en todo caso, fué dejar a Lamert entre espumas de rabia. Tuvo éste luego una entrevista con Carlos, y aun tratando de contenerse y ser considerado con el muchacho, apenas le fué dable dominar sus palabras al referirse al padre. Por último, le dijo que se marchara. Y así, con todas las de la ley, se vió el pequenuelo solemnemente expulsado del infierno.

La madre, dando una nota de extraña dureza, se inclinaba por arreglar el incidente y enviarlo de nuevo al taller. Acaso, con ese pertinaz sentido femenino de responsabilidad, estimaba que lo más ineludible era sacar adelante a la familia, sin entramparse de nuevo. Pero el viejo John Dickens respondió a

esto con un puñetazo en la mesa, sacando fuera esa impetuosa decisión con que (una vez cada diez años, y casi siempre en materias sin importancia), el hombre más débil se impone a la mujer más vigorosa. El chico era desgraciado e inteligente; debían mandarlo a la escuela. Y lo llevaron a la academia de Wellington, en la plaza Mornington. Extraña experiencia para cualquiera, ésta de ir del mundo al colegio, en lugar de ir del colegio al mundo. Pudiéramos decir que Dickens pasó la niñez después de haber pasado la juventud. Antes de prepararse para la vida, ya había visto la vida en toda su crudeza y grosería; y, probablemente, conocía ya las peores palabras del idioma inglés cuando se pusieron a enseñarle las mejores. Recuérdesse que en su relato semibiográfico de las aventuras de David Copperfield, que trabaja primero en la Casa Murdstone and Cribby y va luego al colegio del Dr. Strong, ha respetado Dickens esta chocante cronología. También David Copperfield iba a ser instruído cuidadosamente para un mundo que conocía ya. Fuera de la novela, lo que sabemos de Dickens en esa época se reduce a algunos vislumbres, que debemos a compañeros ocasionales de clase, y de ellos poco se saca en claro de su personalidad, como no sea una impresión general de agudeza y, acaso, de bravata, fuego en los ojos y en las palabras. Probablemente, la criatura se reponía de su quebranto, y aprovechándose cuanto podía de la libertad, ensayaba las alas de ese espíritu sin freno que había es-

tado a punto de caer roto en pedazos. Nos cuentan de ese tiempo cosas que, tras las angustias como de hombre maduro, suenan bruscamente a juventud en agraz; nos cuentan de un secreto lenguaje que parecería simplemente pedante, y de un teatrillo de cartón, como el que tanto amó Stevenson. Y no es puro accidente el que Dickens y Stevenson, a una, lo amasen. Un teatro de esta clase es lo menos apropiado para todo género de realismo psicológico; los personajes de cartón son incapaces de ponerse a analizar unos a otros. Pero es un escenario preparado—casi me atrevería a decir que por los dioses—para crear atmósfera, para producir esa situación y ese fondo peculiares de la aventura y el romance. En efecto, un teatro de juguete es lo opuesto a un teatro de cámara. En este último cabe hacer todo con los personajes, con tal de no exigir demasiado de la decoración; en el primero, cabe hacer todo con el decorado, a condición de no exigir demasiado de los personajes. En un teatro de juguete, difícilmente obtendréis un diálogo al uso sobre la cuestión del matrimonio; mas el Día del Juicio Final puede resultar de lo más fácil.

Al dejar la escuela, encontró Dickens un empleo de escribiente en el despacho del procurador Blackmore, y se convirtió así en uno de esos escribas subalternos de quienes había de sacar luego tanto partido en sus gradaciones infinitas de lo grotesco. Fué en esa época, sin duda, cuando conoció a Lowten y Swiveller, a Chuckster y Wobbler, si es que criaturas de tal



fuste han habitado alguna vez en este mundo. Pero típico de Dickens es que en ningún momento pensase en seguir siendo escribiente de procurador. Aquella resolución de «llegar», que le abrasaba siendo aún muy niño, en los años de ociosidad, cuando miraba a Gads-hill, y que llegó a entibiarse, sin desaparecer por completo, al caer en el trabajo de la fábrica, había recibido nuevo impulso con su vuelta a una infancia normal y al calor de las restricciones estimulantes de la escuela; difícilmente podía satisfacerse ahora copiando escrituras. Sin consejo ni asistencia de nadie, se puso a trabajar para aprender el oficio de repórter. El día entero se daba al derecho, y la noche entera a la taquigrafía. Éste es un arte que sólo puede ser aprendido a fuerza de tiempo; y Dickens tuvo que aprenderlo a contratiempo. Mas a despecho de todos los inconvenientes, sin profesor, sin posibilidad de concentrarse, ni de poner en la tarea todo su vigor mental, sin dormir lo que ordinariamente parece indispensable, llegó a ser uno de los informadores más rápidos de aquella época. Es curioso el contraste entre la laxitud de la educación a que le sometieron sus padres y otras personas, y el rigor implacable de la preparación a que se sometió a sí mismo. Alguien preguntó una vez al viejo John Dickens dónde se había educado su hijo Carlos. «En verdad—respondió el famoso personaje, al modo difuso que le era propio—, en verdad se podría decir que se ha educado solo.» Se podría decir, ciertamente.

Vale la pena que nos detengamos en esta capacidad de Dickens para concentrarse intensamente en un fin práctico, porque explica una contradicción fundamental de su carácter, o al menos algo que nuestra psicología popular al uso considera contradicción. A todas horas estamos hablando como de términos contrapuestos de hombres fuertes y débiles; y lo cierto es que Dickens no sólo era fuerte y débil a la vez, sino, a un mismo tiempo, sumamente fuerte y sumamente débil. Era en toda la extensión de la palabra lo que llamamos corrientemente un hombre flojo, un carácter prendido con alfileres, un hombre que en cualquier momento puede romper a llorar como un niño, y tan sensible a la crítica, que se diría que le faltase la piel. Tan nervioso, que muchas tragedias verdaderas de su vida no tuvieron más causa que sus nervios. Pero en aquello en que todo hombre fuerte, en el sentido ordinario, se produce como débil—el concentrarse en la tarea, el proponerse con claridad un fin, y el insobornable valor humano—Dickens era como una espada bien templada. En cierta ocasión, la mujer de Carlyle, que en sus epítetos humanos daba a menudo en el clavo, dijo de él: «Tiene el rostro como de acero.» Puede que alguna vez, en algún grupo de gentes, viese recortarse el claro y vivísimo rostro de Dickens sobre los más cercanos, con un fulgor como de cuchillo. Quien lo encontraba de tarde en tarde, descubría un hombre cada vez más embargado por la zozobra de su declive; descubría cada vez un hombre apostado

más firme y más alto en este mundo. Para todo temperamento lento y pacífico, era un carácter muy difícil de comprender; era alguien a quien cualquiera puede herir, pero a quien nadie mata.

Cuando comenzó a hacer información en la Cámara de los Comunes, no tenía más que diecinueve años. También el padre—a quien habían sacado de su cárcel poco tiempo antes de que sacasen a Carlos de la suya—, entre otras muchas cosas, había sido repórter. Pero el viejo John Dickens, para disfrutar haciendo algo, no necesitaba sentir la aspiración especial de hacerlo bien. Carlos era de una condición muy diferente. Como ya he dicho, se consumía del hambre implacable y casi rabiosa de sobresalir. Aprendió taquigrafía poseído de la oscura devoción de quien descifra hieroglíficos sagrados. Sobre su aprendizaje autodidacta, como sobre todo lo demás, ha dejado frases llenas de humor y que calan hondo. Relata, por ejemplo, cómo después de aprender todo el alfabeto, «hizo su aparición una procesión de nuevos horrores, arbitrariamente llamados caracteres—los caracteres más despóticos que jamás he conocido—proclamando, por ejemplo, que tal cosa como el comienzo de una telaraña significa «expectación», y que algo como un cohete quiere decir «perjudicial». Y concluye: «Era casi insufrible.» Pero la conclusión de otro que no él, de un colega, es ésta: «Nunca ha habido un taquígrafo semejante.»

Se le logró a Dickens hacerse taquígrafo, y ha-



cerse repórter, y, finalmente, llegó a ser un periodista sumamente diestro. Tomó los discursos del Parlamento para *The True Son*, para *The Mirror of Parliament* y, finalmente, para *The Morning Post*. Los tomaba muy bien, y si analizamos cuáles eran sus convicciones personales, mucho mejor de lo que se merecían. Porque no hay que olvidar que este mozo, al entrar en la tribuna de la Prensa, iba henchido de ese radicalismo triunfante que era entonces la pleamar del mundo. Aquí es menester confesar que la augusta dignidad de la Madre de Parlamentos le impresionaba bien poco. Para él, la Cámara de los Comunes, como la de los Lores, no era más que una broma venerable. Acaso fuera entonces, mientras atendía, consumido de tedio, desde su asiento de periodista, cuando cayese en él algo que no iba ya a dejarlo: su desprecio inagotable por la Constitución británica. Acaso oyera entonces, saliendo del banco del Gobierno, la inmortal defensa del Departamento de Circunloquios: «Entonces, el noble lord o muy honorable señoría a quien tocase defender el Departamento de Circunloquios, echándose una naranja en el bolsillo, aprovechaba la ocasión para dar la batalla. Y bajaba a esta Cámara, y, dando un puñetazo sobre la mesa, se enfrentaba con su honorable señoría de igual a igual. Y allí estaba él para decir a su honorable señoría que no sólo el Departamento de Circunloquios era intachable en esta materia, sino loable en esta materia, y digno de que se le pusiese por las nubes en esta materia. Y allí

estaba él para decir a su honorable señoría que más hubiese redundado en favor de su honor, en favor de su crédito, en favor de su buen gusto, en favor de su sentido común, en favor de medio diccionario de lugares comunes, el haber dejado en paz al Departamento de Circunloquios y no ocuparse de la materia. Y echando una mirada, por debajo del pupitre, a algún apuntdor del Departamento de Circunloquios, dejaba a su honorable señoría hecho un trapo con la versión del Departamento de Circunloquios sobre la materia. Y pese a que siempre ocurría una de estas dos cosas: o que el Departamento de Circunloquios no tenía nada que decir, y lo decía, o que tenía algo que decir, y de ello, el noble lord o muy honorable señoría confundía una mitad y olvidaba la otra, el Departamento de Circunloquios invariablemente quedaba proclamado immaculado por una mayoría complaciente.» Se nos quisiera hacer creer que Dickens haya terminado con tales abusos, y que este cuadro no sea ya descripción fiel de la vida pública. Al menos, tal es la versión oficial del Departamento de Circunloquios sobre la materia. Pero me imagino yo que Dickens, como buen radical, habría preferido que continuásemos su lucha a que celebrásemos su triunfo; sobre todo, porque no existe tal triunfo. Inglaterra sigue aún gobernada por la gran familia Barnacle. Y el Parlamento sigue aún en manos de la gran trinidad: el viejo y solemne Barnacle, que sabía que el Departamento de Circunloquios significaba protección, y los dos Barna-

cles jóvenes: el despejado, que sabía que era un fraude, y el aturdido, que ignoraba absolutamente todo sobre el Departamento. Aún se recluta exclusivamente el personal de nuestros Gabinetes entre esos tres tipos. Las gentes suelen referirse a las tiranías y abusos que Dickens flageló, como si sólo perteneciesen al pasado. Y citan la *Star Chamber*. Parecen creer que los días de aquel optimismo estúpido y de aquella brutal indiferencia hayan pasado para siempre. En realidad, esta misma suposición no es más que la persistencia de ambos males. Si creemos en una Inglaterra libre y en una Inglaterra pura, es que aún nos tragamos la versión oficial del Departamento de Circunloquios sobre la materia. Indudablemente, nuestra cachaza es grande. Creemos que Inglaterra haya sido realmente reformada, que sea realmente democrática, y que nuestra política esté exenta de corrupción. Pero, ¡ay!, esta satisfacción general no prueba que Dickens haya vencido a los Barnacles; prueba que los Barnacles han vencido a Dickens.

Nunca insistiríamos lo bastante en que en la juventud de Dickens y en sus escritos de entonces lo que hay que buscar entre líneas es ese antiguo tono radical frente a las instituciones. Tono que era una especie de impaciencia feliz. Mas teniendo que escuchar durante horas y horas el discurso del noble lord en defensa del Departamento de Circunloquios, o sea, lo que él tomaba como las últimas exhalaciones de una oligarquía en disolución, la impaciencia se hacía más



fuerte que la felicidad. Entonces, la inquietud incurable de su natural encontró más acicate y gusto en el sector errante del periodismo. Fué de acá para allá, en las más incómodas sillas de posta, haciendo información de reuniones políticas para el *Morning Chronicle*. «¡Con qué caballeros había que tratar en tales cosas—escribió—, en el viejo *Morning Chronicle*! Que se tratase de algo importante o no, era lo mismo. He tenido que pechar con media docena de vuelcos en trayectos de media docena de veces tantas millas. He tenido que aguantar el deterioro de un levitón por el lagrimeo de una bujía de cera, mientras escribía durante la noche dentro de una calesa lanzada a toda marcha.» Y también: «A menudo me he visto obligado a transcribir para el impresor, tomándolos de mis notas taquigráficas, discursos políticos tan importantes, que exigían la fidelidad más absoluta, y donde un error hubiera podido comprometer gravemente la carrera de un joven periodista, escribiendo sin más apoyo que el de la palma de la mano, a la luz de un farol mustio, dentro de una silla de postas, mientras en lo más profundo de la noche atravesábamos a galope tendido (a la velocidad, para entonces extraordinaria, de quince millas hora), por campos desolados y agrestes.» La vida toda de Dickens corre al compás de ese galope nocturno. El ímpetu real de esta carrera es el que, traspasado de una imaginada maldad, puso luego en la carrera de Jonás Chuzzlewit a través de la tempestad.

Durante todo este período—y, sin duda, ya desde antes, en una época que no es dable apreciar—, la parte creadora de su alma había estado impaciente de saltar, y como al rojo vivo. Siendo todavía niño, había escrito para él sólo, y por divertirse, algunos bocetos de gentes extravagantes, especialmente uno del barbero de su tío, tipo cuya chifladura principal consistía en explicar lo que hubiera debido hacer Napoleón en materia de táctica militar. Llenó un cuaderno con notas de ese estilo. No sólo eran apuntes de personas, sino de lugares, y los lugares podían resultar para él casi más personales que las personas mismas. En diciembre de 1833, publicó uno de esos fragmentos en el *Old Monthly Magazine*. Siguiéron nueve más en la misma revista, y cuando ésta (que era una aventura romántica del radicalismo, dirigida por un veterano de Bolívar), dejó de salir, Dickens prosiguió la serie en la *Evening Chronicle*, edición vespertina del diario de la mañana del mismo título. Todos éstos son los ensayos publicados después, y conocidos bajo el título de «Bocetos por Boz»; con ellos entra Dickens en la literatura. Entra también en otras muchas cosas hacia el mismo tiempo; entra en la mayoría, y en el matrimonio. Uno de sus amigos de la *Chronicle*, George Hogarth, tenía varias hijas. A todas parece haberles profesado Dickens profunda afección. Como el presente ensayo se refiere exclusivamente a lo literario, no creo yo que necesite aquí sino aludir muy de pasada a tales sucesos como su matrimonio, lo mismo que no

haré sino aludir a la tragedia que finalmente vino a caer sobre su vida conyugal. Pero permítase, sí, insinuar que las desventuras finales bien pudieran ser debidas a las circunstancias que concurrieron en la acción de origen. Un hombre todavía muy joven, luchando por abrirse camino en la vida, pobre en exceso, que no dispone más que de recuerdos monótonos y vulgares de los años vividos—sin contar con que sus otros recuerdos, más intensos y personales, son ignominiosos e insufribles—, un hombre en estas condiciones, cae súbitamente en la sociedad de una familia compuesta de hijas. Decir que se enamoró de la misma ocasión de amar, no me parece que sea exagerar su debilidad; antes al contrario, creo, en parte, que constituye su excusa. Como ocurre a veces con la juventud inmadura, se embriagó meramente de una feminidad abstracta. En lo que le ocurrió después, le corresponde enorme culpa. Pero no pienso yo que su caso fuese como el de quien se separa en frío de la mujer a quien un día amara profunda y exclusivamente. Se ofuscó en una bruma ardiente, y no diré siquiera que fuese la bruma del primer amor, sino más bien la de las simpatías primeras. Antes de enamorarse de una de las chicas en concreto, toda la familia le atraía; y continuó atrayéndole hasta mucho tiempo después de producirse una ruptura por causas que dejaban entera la afección. Para probarlo, bastará aducir los detalles que conocemos de su actitud hacia los miembros todos de la sagrada casa de Hogarth. Desde lue-



go, una de las hermanas fué, hasta la muerte, su amistad más entrañable. A otra que había muerto la veneró como a una santa, y jamás cesó de pedir que lo enterrasen en su misma sepultura. La boda se celebró el 2 de abril de 1836. Y nota Forster que pocos días antes de anunciarse en el *Times* la boda, el mismo periódico publicaba el aviso de que el día 31 aparecería la primera entrega de una obra llamada *Papeles póstumos del Club Pickwick*. Es el comienzo de su carrera.

Aparte de atisbos soberbios de humor, aquí y allá, los «Bocetos» no son la obra de un hombre de genio. Pudiéramos casi decir que este libro es uno de los pocos de Dickens que, por sí solo, no hubiese hecho famoso al autor. Y, sin embargo, por sí solo le hizo famoso. En esas páginas, sus contemporáneos supieron descubrir un talento nuevo, donde nosotros, habituados a los frutos más sazonados de ese talento, solamente vemos la continuación de la gracia prosaica y casi tosca de los libros cómicos de aquel tiempo. En general, rara vez ofrece el primer libro de un escritor indicios de la plenitud de su aportación a las letras. Será la juventud lo que se quiera; poquísimas veces es original. Leemos de vez en cuando que un joven ha irrumpido en este viejo mundo con un mensaje nuevo. Pero, de hecho, la experiencia nos enseña que la juventud es un período de imitación, incluso de obediencia. Subjetivamente, acaso sus emociones sean arrebatadoras y temerarias; pero lo que

de ellas se manifiesta externamente es una arrebatadora imitación y una temeraria obediencia. A medida que envejecemos, vamos descubriendo el cometido especial que tenemos que cumplir. A medida que uno avanza hacia la sepultura, va poco a poco inventando una filosofía que pueda verdaderamente llamarse reciente, un estilo que pueda verdaderamente llamarse propio, y, finalmente, la llegada de la senectud coincide con la inauguración de un escritor nuevo. En su mocedad, Ibsen escribió comedias casi clásicas sobre wikingos; fué al final de su vida cuando rompió cacharos y corrió la pólvora. Se ha dicho que el solo defecto de los primeros poemas de Browning consiste en que son «demasiado ricos en imágenes y demasiado pobres en ideas». Es decir, el solo defecto de los primeros poemas de Browning estriba en que no son de Browning.

En un sentido, sin embargo, los «Bocetos por Boz» se destacan en una posición muy simbólica en la vida de Dickens. Señalan, en cierto modo, la entrega de Dickens a su especial tarea: la pintura, comprensiva y a la vez caricaturesca, de la clase media más modesta. Su cometido había de consistir en hacer sentir a los hombres que esa anodina clase social constituye realmente como un país de duendes. Pero en este primer libro todo eso estaba aún toscamente expresado y sin desarrollar; y ello se ve en que son los retratos, con mucha diferencia, más caricaturescos que comprensivos. Entiéndase bien: nos cuidamos

bien poco de todas esas gentes que desearían un Dickens más depurado; porque, si acaso existe un modo de depurarlas a ellas, será el fuego. Mas en esta obra primera encontramos un elemento que desapareció casi por completo en las posteriores, algo que es muy típico de las clases medias de Inglaterra y que, en sentido estricto, debe de ser calificado de vulgar. En todos esos pequeños cuadros y semblanzas advertimos, tanto en el autor como en los personajes, el rastro de ese mezquino sentido de precedencia social—ese murmullo de las pequeñas oligarquías encubiertas—, que constituyè el solo pecado grave de la burguesía de Britania. Acaso parezca impertinente el proponer como ejemplo una farsa tan burda como la historia de Horacio Sparkins, donde se nos cuenta de qué modo una familia zalamera agasajó a cierto mozo dicharachero pensando que era un lord, para terminar por descubrir que no era más que el dependiente de un pañero. Sin duda, la tal familia, al creer que un noble tiene que ser elocuente, mostraba estar muy apegada a las convenciones vulgares; pero, probablemente, Dickens mismo no lo estaba menos al encontrar tan regocijante que el dependiente de un pañero fuese elocuente. Un hombre verdaderamente libre—piensa uno—lo mismo habría despreciado a la familia si Horacio hubiese sido en efecto un par. Aquí, y sólo aquí, existe un grano de vulgaridad—de la sola vulgaridad de que haya que acusar al mundo de que procedía Dickens. Porque el solo elemento de ruindad que encon-



tramos en nuestro pueblo estriba en que se sienta lleno de superioridades y muy consciente de clases. Matices imperceptibles para otros ojos, pero tan firmes y rigurosos como una casta de brahmanes, separan una categoría de fregonas de otra categoría de fregonas. Con inspirado simbolismo, Dickens estaba destinado a mostrar las inmensas virtudes de la democracia. Había de mostrar que constituyen la parte más consoladora y alegre de nuestra civilización; y, en efecto, así es. Había de mostrar que es en ellas donde más espontánea y eficazmente se manifiesta la compasión; y, en efecto, es así. La democracia posee a montones cualidades hermosas. Sólo tiene un defecto muy ostensible: no es democrática.

## CAPÍTULO IV

### «LOS PAPELES DE PICKWICK»

EN torno al origen de *Pickwick* se desencadenó una de aquellas guerras literarias que con demasiada frecuencia encontramos en la vida de Dickens. Que tales combates, por lo general, se debiesen a error o mala fe de algún otro, no ofrece duda alguna; pero, en parte, hay que atribuirlos también a la predisposición y susceptibilidad del propio Dickens. Era tan sensible en todo lo concerniente a originalidad literaria, que en este punto su mismo sentido del humor le abandonaba, y convertía en enemigos mortales a gentes de quienes, con toda facilidad, hubiera podido sacar tema para inmortales burlas. No es que fuese injusto; antes se podría decir que era legalista con exceso; pero nunca le fué dable entender el principio de *minimis non curat lex*. El primer malicioso podía sacarle de sus casillas; cualquier loco podía hacerle perder el juicio. Que a un demente desconocido le diese por atribuirse, de la cruz a la fecha, el *Martín Chuzzle-*

*wit*; que a un foliculario adocenado se le ocurriese asegurar que Dickens no llevaba cuello ni corbata: el aludido se ponía a negarlo con tanto fuego y publicidad como un acusado de brujería o alta traición gritaría su inocencia. De aquí que las cartas de Dickens estén llenas de cierto tipo especial de reproches y quejas; y aunque no se pueda decir que, en general, le faltase razón, sí que, teniendo la razón, la razón le dejaba muchas veces en mala postura. No sólo era generoso, sino justo; el lanzar indebidamente contra alguien una acusación o una jactancia, le habría sido insufrible. Su debilidad consistía en que le resultase tan insufrible el que otro lanzase acusaciones o pretensiones indebidas contra él. Nadie podría afirmar que incurriese a menudo en error; pero sí cabe decir que, como les sucede a tantas otras gentes belicosas, estaba con demasiada frecuencia en lo cierto.

El incidente producido a la publicación de *Los papeles de Pickwick* no es acaso un buen ejemplo para ilustrarlo, porque Dickens no era por aquel entonces más que un periodista con el pan en el tejado; y el golpe podría haber tenido peores consecuencias que los que le asestaron en sus días triunfales. Pero ni en los mismos días del triunfo, y hasta el mismo día de su muerte, cejó Dickens en tomar esa primera tempestad—tempestad en un vaso de agua—con la más terrible seriedad; y cuando ya todos habían olvidado la pretensión estúpida, siguió él lanzando declaraciones, invocando testimonios y conservando documentos



aplastantes; y, finalmente, transmitió a sus hijos el agravio como si fuese un feudo escocés. Sin embargo, tratándose de algo en sí mucho más ridículo que injusto, choca que se acordase de ello arriba de un mes, salvo para reírse. Los hechos son simples y bien conocidos de casi todo el mundo. Los editores—Chapman & Hall—deseaban publicar una serie de relatos o cuadros literarios con ilustraciones humorísticas debidas a la pluma de un caricaturista popular llamado Seymour. Este artista era sobre todo famoso por su versión del aspecto cómico del deporte, y, para acomodarse a esta especialidad, los editores sugirieron muy vagamente a Dickens que escribiese acerca de un cierto Club Nimrod, o cosa por el estilo, club de deportistas aficionados, predestinados a irrisión perenne. Objetó Dickens, sustancialmente, dos consideraciones muy atendibles: primera, que el tema del deporte estaba gastado, y segunda, que a él no se le alcanzaba nada sobre la materia. Modificó la idea en una sociedad general de excursiones e investigación, el Club Pickwick, y conservó tan sólo un deportista obeso, Mr. Winkle, como residuo melancólico del nonato Club Nimrod. Publicáronse los siete primeros dibujos con la firma de Seymour y los textos de Dickens, y si en ellos las malandanzas de Winkle ocupaban buen espacio, no constituían el tema preferente. No había aparecido el octavo dibujo, cuando Seymour se saltaba la tapa de los sesos. Tras un breve intervalo en que trabajó un dibujante llamado Buss,

obtuvo Dickens la colaboración de Hablot K. Browne, universalmente conocido bajo su seudónimo de *Phiz*, y comenzó una muy íntima asociación artística, y casi podría decirse una asociación a partes iguales. El uno estaba hecho para el otro; para la creación de una obra común y única, se correspondían recíprocamente tanto como Gilbert y Sullivan. Jamás ningún otro dibujante ha creado los verdaderos personajes de Dickens con esa dosis, precisa y correcta, de exageración. Jamás ningún otro ha respirado esa atmósfera dickensiana, en que los chupatintas son chupatintas, y, a la vez, son duendes.

Ninguna persona de imaginación corriente juzgará que el asunto, como queda referido, ofreciese mucho pie para armar escándalo. Pero la viuda de Seymour se las arregló para sacar de lo sucedido la afirmación de que, en una u otra forma, su marido era quien había escrito *Pickwick*, o, cuando menos, que había que atribuir a su marido la sustancia y el éxito de la obra. Para tal aseveración, no parece que aportase razones de ninguna clase, como no fuese el hecho incuestionable de que los editores, por primera providencia, habían acudido a Seymour. Esto era absolutamente cierto, y Dickens (que, aparte su honradez, era demasiado combativo para no tratar de mantenerse siempre en terreno firme, y que ponía siempre un cuidado exquisito en proclamar la verdad en tales casos), ni lo negó ni intentó ocultarlo. Era absolutamente cierto que, en un principio, en vez de ser contratado Sey-

mour para ilustrar a Dickens, había sido contratado Dickens, por decirlo así, para ilustrar a Seymour. Pero que Seymour inventase algo, poco o mucho, de los textos; que inventase el plan general del carácter de Mr. Pickwick, o el número de su simón; que inventase la historia, o pusiese una sola coma en la historia, esto no sólo no lo probó jamás la viuda, sino que ni siquiera lo alegó con lucidez. Mas Dickens se puso a llenar cartas y cartas con todo lo que podía ser aducido frente a la pretensión de la señora; y aún no está claro si se había aducido antes algo concreto en pro.

En lo que toca meramente a la cuestión de hecho —y de derecho— del asunto, hubiera sido de desear que Dickens se mantuviese por encima de tan estúpido incidente. Pero también en un sentido más profundo y más real hubiese debido sentirse superior a él. Por que la alegación, aun en abstracto, no podía afectar para nada a su grandeza. Aunque Seymour hubiese iniciado en efecto la historia de Pickwick y hubiese facilitado a Dickens sus muñecos—Tupman o Jingle—, Dickens seguiría siendo Dickens, y Seymour solamente Seymour. De hecho, se trataba de una mentira despreciable; pero, de ser verdad, habría sido igualmente una despreciable verdad. Porque ocurre que la grandeza de Dickens, y, sobre todo la de Pickwick, son de tal género, que en nada podría afectarlas el hecho de que algún otro hubiese sugerido la idea inicial. Ni siquiera el que algún otro hubiese escrito



todo el primer capítulo. Si se demostrase que alguien le había sugerido a Hawthorne, digamos, la concepción primera de *La carta escarlata*, a Hawthorne, que escribió el libro, seguiríamos atribuyéndole, como antes, un exquisito oficio; pero le descontaríamos no poco en su condición de creador. Por lo que hace al *Pickwick*, en cambio, basta una prueba muy sencilla. Si Seymour cedió a Dickens la idea básica de esta obra, ¿cuál era esa idea? Una concepción primera de *Pickwick* no existe, y, por tanto, no había nada que ceder. El plan general no es sólo que Dickens no lo tomó de Seymour: es que no lo tuvo en absoluto. En *Pickwick*, como en el resto de su obra, la creación está, por regla general, en los detalles; es en los detalles donde el autor es vasto. La fuerza del libro consiste en un torrente incesante de ingenio e invención en el tratamiento de los episodios; el argumento (al comienzo, cuando menos), sencillamente, no lo hay. En sí, la idea de Tupman, el tenorio obeso, era aburrida y vulgar; es la figura detallada de Tupman, al desarrollarse, la que resulta inesperadamente divertida. En sí, la idea de Winkle, el deportista desgarrado, era de lo menos original; mas, a fuerza de repetirse, el personaje termina por hacerse nuevo. Existen hombres cuya imaginación, con sólo tocarlos, puede sacar efectos mágicos de los hechos más anodinos de nuestra cotidiana realidad; la más indomable fantasía de Dickens tenía la virtud de hacer mágica incluso la ficción más anodina. Antes de llegar a la mitad del libro, los

caracteres convencionales de antiguas y desacreditadas historietas, olvidadas de puro repetidas, cobran ante nosotros nueva vida y nos asombran como sublimes desconocidos.

La pretensión de Seymour, por tanto, considerada simbólicamente, encerraba incluso un elogio. En el fondo, era verdad que Dickens tomó (o pudo tomar) el arranque de *Pickwick* de un tercero, de cualquier otra persona. Porque, siendo mucho más gigantesco, su poder no consistía, como el de cualquier otro artista auténtico, en la posibilidad de producir algo, sino en la posibilidad de escribir cualquier cosa. Habría sido capaz de dar cabo al relato empezado por cualquier otro escritor, sin distinción. Habría podido soplar vida inagotable en cualquier personaje ajeno. Aun admitiendo que Seymour concibiese el *Pickwick*, fijase los capítulos y diese nombre y número a los personajes, el escritor subalterno, esclavo dentro de estas trabas, se habría movido con una libertad tan grande como para sacudir el mundo. De haberse visto forzado Dickens a sacar sus episodios de un capítulo de catón infantil, o a tomar los nombres de un recorte de periódico, diez páginas le habrían bastado para convertir los personajes en criaturas suyas. Como digo, en cierto sentido, a Seymour no le faltaba razón. Porque Dickens, en esa época, habría podido ir a tomar sus materiales en cualquier parte, tan poco como le importaba qué materiales fuesen. No era hombre capaz de robar; pero, aun robando, jamás habría imitado. El poder

que, de pronto, se ponía a exhibir ante el mundo, es el solo poder que, en literatura, no puede imitarse; porque es la energía creadora primaria e inagotable, la prodigiosa prodigalidad del genio que nadie, no siendo otro genio, puede parodiar. Pretender haber originado una idea de Dickens es como pretender haber contribuido con un vaso de agua al Niágara. Dondequiera que la corriente arranque, la colosal catarata de lo fabuloso sigue rugiendo día y noche. El volumen de su invención cancela toda duda acerca de su inventiva. Dickens, evidentemente, era un gran hombre; a menos que no fuese un millar.

Las circunstancias en que, de hecho, se compuso y publicó el *Pickwick* prueban, aun siendo absurda la concreta pretensión de Seymour, lo desmedido y fuera de lugar de la reacción de Dickens al reivindicar con clamorosa indignación, hasta la última tilde, la paternidad de la obra. *Los papeles de Pickwick*, en definitiva, fueron producto de un cúmulo de sugerencias e ideas, en que más de una persona anduvo envuelta. Los editores, que no lograron que la base del relato fuese un Club Nimrod, lograron que fuese un club. Seymour, si no fué él mismo el creador, hizo efectiva, con su peculiar estilo, la creación de Mr. Winkle. Pero el mismo Seymour bosquejó un *Pickwick* esbelto y enjuto, y Mr. Chapman (al parecer, sin intervención de Dickens), audazmente, lo transformó en achaparrado y gordinflón. Parece que Chapman se inspiró para ello en un viejo *dandy* corpulento, llama-



do Forster, que vestía calzas y polainas y habitaba en Richmond. Así que dejándonos impresionar por este aspecto, puramente secundario, del hallazgo, tendríamos que considerar a Chapman como el verdadero inventor de *Pickwick*. Sólo que, como he insinuado, inventar a *Pickwick* no era el quid de la cuestión. Podríamos decir que era muy fácil inventarlo. La dificultad estaba en escribirlo.

Como quiera que fuese el nacimiento, en lo que no hay cuestión es en el resultado. Desde un plano comparativamente bajo, de un salto, Dickens se planta en la cima. Nunca después descendió al nivel de los *Esbozos por Boz*. Es dudoso que se alzara otra vez hasta el de *Los papeles de Pickwick*. Sin duda alguna, *Pickwick* no es una buena novela; mas tampoco lo es mala; porque este libro no es, ni para bien ni para mal, novela. En cierto sentido, es algo más noble, porque no existe novela con argumento y desenlace propiamente dicho capaz de dejar esa impresión de juventud imperecedera—como de dioses errantes a través de Inglaterra. No es una novela, porque todas las novelas tienen fin, mientras que *Pickwick*, propiamente, no lo tiene, y en esto se parece a los ángeles. El punto donde la letra impresa acaba y suspendemos la lectura no es un final, en ningún sentido artístico de la palabra. Siendo niño, me figuraba yo que debía haber algunas páginas más, que faltaban en mi ejemplar; y todavía sigo buscándolas. El libro podría haberse interrumpido bruscamente en cualquier otro lugar. Por

ejemplo, después de ser liberado Mr. Pickwick por Mr. Nupkins, o después de extraerlo del agua como a un pez, o en cualquiera de otros cien pasajes. Y siempre sabríamos que ese final no era el verdadero final de la historia. Sabríamos que, a despecho del silencio del narrador, Mr. Pickwick sigue corriendo las mismas famosas aventuras por esos mismos caminos de Dios. Tal como Dickens lo hizo, el libro acaba cuando Mr. Pickwick ha tomado una casa en las cercanías de Dulwick. Pero sabemos que no paró allí. Sabemos que volvió a salir, y que otra vez se echó al camino en busca de sus descomunales aventuras, y que si nos echásemos nosotros también, en cualquier campo de Inglaterra, a la vuelta de cualquier vereda, podríamos bruscamente topar con él.

Sobre esta relación de *Pickwick* con la forma estricta del género novelesco, algo más hay que decir; algo que, en todo caso, conviene tener en cuenta antes de pasar a considerar todas y cada una de las narraciones de Dickens. La obra de Dickens no se deja medir ni dividir por novelas; puede computarse siempre por personajes, a veces por grupos, más a menudo por episodios; pero nunca por novelas. No cabe, en realidad, discutir si *Nicholas Nickleby* es una novela buena, o si *Nuestro común amigo* es una novela mala. En puridad, no existen tales novelas. Existen simplemente cortes, de una u otra longitud, en esa sustancia fluída y mezclada llamada Dickens—y de esa sustancia cualquier longitud dada contendrá necesaria-

mente una dada proporción de ingredientes buenos y malos. Se puede decir, de acuerdo con el gusto que se tenga: «la parte de los Crumles es perfecta», o «los Boffins son un error», absolutamente como uno que mira correr un río, aquí ve una flor flotando, y más allá, un amasijo de escoria. Lo que no cabe es dividir la producción total en libros. Lo mejor de su obra puede estar en la peor de sus obras. *Historia de dos ciudades* es una buena novela; en cambio no lo es *La pequeña Dorrit*. Pero la descripción del Departamento de Circunloquios en este libro es tan excelente como la descripción del «Banco Tellson» en aquél. *El almacén de antigüedades* no es tan buen libro como *David Copperfield*; mas Swiveller no es peor que Micawber. La verdad es que no existe razón alguna para que estas sublimes criaturas, en general, no estén en una novela en vez de otra. No existe razón para que Sam Weller, en el curso de sus deambulaciones, no se cuele de sopetón en el *Nicholas Nickleby*. ¿Por qué el Comandante Bagstock, tan rápido en sus movimientos, no salta fuera de *Dombey e Hijo* y penetra en *Martín Chuzzlewit*? Esto, que vale en términos generales, no excluye determinadas excepciones. *Pickwick* existe por sí mismo, como algo cerrado, y posee unidad, cabalmente porque no la pretende. En grado menor, *David Copperfield*, el único libro que Dickens escribió de sí mismo, existe por sí, lo mismo que *Historia de dos ciudades*, el único libro en que Dickens, quizá sin advertirlo, se modificó a sí mismo. Pero, con-



siderado en conjunto, debe quedar bien sentado que en Dickens las unidades, los elementos primeros, no son las narraciones, sino los personajes que influyen en las narraciones—o, aún más a menudo, los personajes que no influyen en las narraciones.

Será acaso esto un juicio obvio; pero, a menos de dejarlo bien sentado, y de sentirlo, no creo yo que quepa entender debidamente a Dickens ni apreciarlo en su valor. Ahora bien: al afirmar que en su obra toda la maquinaria va enderezada a hacer posible el libre juego de ciertos personajes, nos quedamos aún sin decir algo que, siendo tan verdadero, es en Dickens más hondo y contradice aún más la concepción moderna de la novela. Y es que toda esa maquinaria *en movimiento* tiene por única finalidad el libre juego de caracteres absolutamente *estáticos*. En las historias de Dickens, si las cosas cambian y se alteran, es tan sólo para que podamos contemplar desde distintos puntos de mira los grandes caracteres perpetuamente iguales a sí mismos. En la continuación de *Pickwick* diez años después, Pickwick tendría exactamente la misma edad. Nos consta que él no habría caído, como el Coronel Newcome, en esa extraña y hermosa segunda niñez que alivia y hace más simple el final de la vida. Newcome flota, a través del libro, en una atmósfera de tiempo; Pickwick, no. Probablemente serán muchos los que, imbuídos del gusto de hoy, tomen esto en alabanza de Thackeray y en descrédito de Dickens. Mas con ello lo único que se prueba es que

son hoy pocos los capaces de comprender a Dickens. Y que son muy pocos los que comprenden las convicciones y fábulas de la humanidad. Digámoslo de una vez: Dickens no construyó estrictamente una literatura, sino una mitología.

Data de ayer, relativamente, la afición en este rincón occidental de Europa por el género literario llamado novela, o sea, la afición a escribir nuestras propias vidas, u otras en todo semejantes, para poder conocerlas. Pero aunque este género, en inglés, se denomine *ficción*, difiere principalmente de otras literaturas más antiguas en que es menos ficticio. La novela no sólo imita la vida, sino sus limitaciones; no sólo reproduce la vida, sino también reproduce la muerte. Pero fuera de nuestro círculo histórico, en cualquier otro país, en cualquier otro tiempo, ha existido, desde los comienzos, un género más ficticio de ficción. Me refiero a lo que llamamos *folk-lore*, a la literatura del pueblo. Nuestras novelas al uso, que versan sobre hombres tales como los hombres son, son obra, casi siempre, de un círculo educado y muy reducido de la sociedad. En cambio, esa otra literatura popular trata de hombres de un tamaño mucho mayor al de los hombres de carne y hueso; trata de semidioses y héroes, y es cosa demasiado importante para confiársela a las clases educadas. La elaboración de tales portentos constituye un oficio popular, como el arar o cecer ladrillos; el mismo hombre que abre zanjas o planta setos es el que fabrica deidades. Los hombres no pueden ele-

gir sus reyes, pero sí pueden elegir sus dioses. Y así advertimos una diferencia fundamental entre la novela y el *folk-lore*. La primera, operando con nuestras limitaciones cotidianas, da muestras de un excepcional grado de destreza; el segundo traslada deseos en absoluto normales allende aquellas limitaciones. Las novelas tratan de cosas corrientes vistas por gente excepcional; los cuentos de hadas contienen cosas extraordinarias vistas por gente corriente.

A medida que nuestro mundo avanza, a través de la historia, hacia su presente época, se va haciendo más especialista, menos democrático, y el *folk-lore*, poco a poco, se convierte en novela. Pero el antiguo fuego de los prodigios no ha decaído sino muy lentamente en la luz del realismo cotidiano. Siglos después de adoptar nuestros personajes el atavío de los mortales, aún se les nota su sangre de dioses. Incluso en nuestra misma terminología abundan residuos de ese origen. Si una novela moderna está dedicada a las cuitas de un joven escribiente, irresoluto y débil, incapaz de decidir con qué mujer ha de casarse o en qué nueva religión ha de creer, el novelista todavía aplicará a este cuitado joven la designación de «el héroe»—el nombre que constituye la corona de Aquiles. Y la preferencia del vulgo por las novelas que «acaban bien» no es—o al menos no era—mero optimismo azucarado, sino como un resto de la antigua concepción del matador del dragón, como una última apoteosis del amado de los dioses.



Pero existe otra huella, aún más sutil, de este sobrenaturalismo en decadencia; otra huella que, aun siendo muy visible para el lector, casi siempre se le escapa al crítico. Me refiero a cierta atmósfera de inconclusión en los episodios, aun en los más breves; a cierta impresión de que cuando nosotros los dejamos, ellos prosiguen su camino. No es, no, un accidente de forma nuestra preferencia moderna por las narraciones cortas, sino el signo de un sentido real de la fragilidad y fugacidad de la vida; como el indicio de que la existencia, para nosotros, no es más que una impresión, o, acaso, una ilusión tan sólo. Cada novela corta al uso se parece a un sueño; posee la belleza irrevocable de lo que es falso; lo que nos permite vislumbrar de las calles grises de Londres, o de las planicies rojas de la India, es como una visión del paraíso del opio; y, si vemos seres humanos, son seres cohibidos, de rostros inflamados y suplicantes. Pero, una vez que la novela acaba, acaban esos seres. No intuimos que algo definitivo e indestructible siga durando más allá de los episodios. En una palabra: si los escritores modernos describen la vida en narraciones cortas, es porque sienten profundamente que la vida es, en sí, una historia extraordinariamente corta, y acaso ni siquiera verdadera. Pero en aquella literatura antigua, incluso en sus producciones cómicas (cierto, sobre todo, en éstas), ocurre justamente lo contrario. Sentimos los personajes como objetos fijos, sobre los que sólo nos es dable lanzar miradas furtivas; es decir, los sentimos

como divinos. El tío Toby sigue hablando, y hablará por siempre, como por siempre dura la danza de los duendes. A cualquier hora y tiempo que llamemos en casa de Falstaff, presentimos que Falstaff estará en casa. Lo presentimos como presentiría un pagano que, si un grito viniese a romper el silencio tras siglos de descreimiento, allí estaría Apolo escuchando en su templo. Y cuando aquellos autores escriben historias cortas sabemos que son como porciones de una historia larga. Aquí reside la significación peculiar, y aún diría que el peculiar carácter sagrado, de los pliegos de cordel y de todas esas ediciones de perra gorda de que se nutre la adolescencia vagabunda. Aquí, en tales encarnaciones, bajo la envoltura de formas disparatadas e insolventes, proscrita por nuestra despreciable cultura, perseguida por magistrados estúpidos, vituperada por dómines romos, aquí sigue siendo popular la antigua literatura del pueblo. Aquí, en esta voluminosidad inconfundible, nos sirven los mil y un episodios de Dick Deadshot, los mil y un episodios de Robin Hood. Aquí encontramos al muchacho sublime y estático, que sigue siendo muchacho a través de mil volúmenes y de mil años. Sí, medio oculta en avenidas de suburbio y en tenderuchos medio clandestinos, espiada por la policía y cargada de oprobio, sigue la humanidad comerciando oscuramente en héroes. Y dondequiera, en cualquier otra edad, con más dignidad y pureza, bajo cielos más claros, prosigue el mis-

mo narrar eterno; y el mundo todo es una manufactura de inmortales.

Más que novelista, Dickens fué un mitologista; cierto, el último de los mitologistas, y acaso el más grande de todos. No siempre consiguió hacer de sus caracteres hombres; pero, al menos, se las arregló siempre para hacer de ellos dioses. Sus personajes son, como Punch o Noel, entes que viven en sosiego perenne, en el perpetuo estío de sí mismos. No fué nunca intención de Dickens mostrar el efecto del tiempo y de la circunstancia sobre un carácter, ni siquiera mostrar el efecto de un carácter sobre el durar y el acaecer. Vale la pena notar, de pasada, que siempre que intentó describir la modificación de un personaje, se armó un lío, como en el arrepentimiento de Dombey o en la caída aparente de Boffin. Su intención consistía en mostrarnos cada carácter como flotando en un vacío beatífico, en un mundo sustraído al tiempo—y esencialmente sustraído, sí, a la circunstancia, aunque la frase pueda chocar al que se acuerde de las payasadas divinas de *Pickwick*. Porque todo lo que acaece en *Pickwick*, por agitado y extravagante que a menudo sea, está tan sólo destinado a hacer posible la extravagancia inconmensurable de las almas, o, al menos, a acercar al lector a esa extravagancia. El autor, de ser necesario, habría disparado a Mr. Pickwick de un cañón para que cayese en la tertulia de Wardle el día de Navidad; habría arrancado el tejado para que se colase en la tertulia de Bob Sawyer.



Pero, una vez que Pickwick se encuentra ante su ponche, en casa de Wardle, dentro de ese grupo espléndido de seres, no hay fuerza en el mundo capaz de levantarlo de la silla. Una vez que ha llegado a la tertulia de Sawyer, el autor se olvida de cómo lo ha traído; se olvida de Mrs. Bardell y de todo el relato; porque el relato no es otra cosa que un conjuro para que acuda un dios, y el dios (Mr. Jack Hopkins) está presente en poder divino. Tan pronto como los personajes principales se reúnen unos con otros, la escala por donde han subido es olvidada, y cae, y se rompe en pedazos toda la armadura de la narración. En cuanto se alcanza un punto culminante, los otros personajes secundarios se esfuman, y dos o tres charlatanes, plantados en su inmortal asueto, como si ya estuviesen en el Paraíso, taponan la calle atestada del relato. Porque esos seres no existen en función de la historia; la historia existe en función de ellos, y ellos lo saben.

Me atrevo a esperar que no habrá persona en este mundo a la que no haya ocurrido alguna vez encontrarse con sus amigos más irresistibles, en torno de una mesa, charlando libremente en una de esas veladas en que las almas de las gentes se abren solas como grandes flores tropicales. Cuando todos se sienten felices en su papel, como en una deliciosa comedia improvisada. En ocasiones así, cada uno se parecía más a sí mismo que jamás antes en este valle de lágrimas. Cada uno era como una bella caricatura de sí mismo. El que haya conocido alguna de estas veladas, podrá

entender las exageraciones de *Pickwick*. El que no las haya conocido, no será capaz de disfrutar de *Pickwick*—y me parece que tampoco del cielo. Ya he dicho que, en esta materia, Dickens se acerca mucho a la religión del pueblo, o sea, a la religión a que más puede uno confiarse. Dickens concibe un gozo sin fin, y criaturas tan permanentes como Puck o Pan—criaturas cuyas ganas de vivir no se bastarían a aplacar eones sobre eones—. No se propuso, como escritor, que sus criaturas copiasen la vida y las limitaciones de la vida, sino que tuviesen vida, y cuanto más abundante, mejor. Sin duda, es absurdo llamar a los cristianos enemigos de la vida porque deseen que la vida dure por siempre; pero es más absurdo aún llamar aburridos a los antiguos escritores porque deseen que todos sus caracteres inalterables duren por siempre. Y ambas cosas, la religión popular, con su gozo perenne, y la antigua historia cómica, con sus burlas inacabables, han venido a decaer juntas en nuestro tiempo. Y es que ahora somos demasiado débiles para apetecer ese inmortal vigor. Creer que una cosa buena puede darse con exceso, es una blasfemia que destruye de un golpe los cielos que constituían la esperanza de los hombres. Quienes antiguamente desafiaban a Dios, no se asustaban de una eternidad de tormentos. ¡Y nosotros hemos acabado por asustarnos de una eternidad de bienaventuranza! No me compete ahora tomar partido en esta contienda entre los que aman la vida y apetecen novelas largas y los que aman

la muerte y apetecen novelas cortas; quiero tan sólo dejar sentado que a quienes consideran los caracteres inalterables y los estribillos reiterados de Dickens como pura rigidez y falta de movimiento, se les escapa la naturaleza y sentido de su obra. Porque su tradición y su propósito son radicalmente diferentes de los de los novelistas modernos que destilan la experiencia y los tintes otoñales del carácter. Al igual de la gente del pueblo, en todas las edades, Dickens manufacturó deidades; y su cometido consistió, ni más ni menos, en exagerar la vida, en el sentido de la vida misma. El espíritu que, en el fondo, se celebra en su obra, es el de dos amigos que se reúnen para beber vino y charlar a lo largo de la noche. Pero, para él, son dos amigos inmortales, que hablan y hablan a lo largo de una noche sin fin, y la botella de que se sirven es una botella inacabable.

Esto es lo primero que hay que decir de *Pickwick* —y es más verdad de este libro que de ningún otro. Porque se trata aquí, primero y principal, de una historia sobrenatural: Mr. Pickwick era un hada. Y un hada era Mr. Weller. No implica esto que estuviesen hechos para saltar de un trapecio de gasa, pero sí que, viniendo a caer cabeza abajo, no se habrían matado. Mas Mr. Pickwick, hablando con mayor rigor, no es propiamente un encantador, sino el príncipe encantado; es decir, es el vagabundo abstracto, errante de sorpresa en sorpresa: es el Ulises de la comedia; un ente, a medias hombre y a medias duende, lo bastante



humano para errar y asombrarse, y, sin embargo, dotado de ese fatalismo alegre que es atributo de los seres inmortales—un ente sostenido por esa voz de la divinidad que, en las horas más sombrías, avisa de que se está predestinado a seguir viviendo feliz para siempre. Se ha puesto en marcha para ir al fin del mundo, mas sabiendo que aun allí encontrará posada.

Y esto nos trae al mejor y más atrevido elemento de originalidad en *Pickwick*. A lo que creo, no ha sido advertido, y hasta es posible que Dickens mismo no lo advirtiese. Sin duda alguna, no lo planeó, sino que fué formándose poco a poco en él, quizás naciendo de la parte inconsciente de su alma, y tostando todo el libro a fuego lento. Desde luego, transformó toda la historia hasta perder todo parecido consigo misma. Sobre este último punto libróse una de las innumerables escaramuzas literarias de Dickens. Porque su quisquillosa vanidad se negaba a admitir la menor razón de la crítica más considerada. Por añadidura, ponía todo su ingenio en dar con una explicación que, generalmente, no era sino una idea *a posteriori*. En lugar de admitir alegremente, frente a sus críticos, la gloriosa improbabilidad de Pecksniff, replicaba con desprecio, muy agudo pero muy injusto, que no era de extrañar el que los Pecksniffs no aceptasen el retrato de Pecksniff. Cuando se le objetaba que el orgullo del viejo Paul Dombey se quiebra de repente, como una estaca, intentaba explicar que a lo largo de todo el libro se había desarrollado una lucha psicoló-

gica dentro de ese caballero, y que el lector era demasiado romo para percibirla. Y esto, mucho me temo que era hablar por hablar. De modo semejante contestó a quienes le avisaron del hecho obvio, y nada censurable, de que los sentimientos que nos inspira *Pickwick* en la segunda parte del libro difieren de medio a medio de los que nos inspira en la primera; del hecho de que después de haber entrado en relación, al comienzo, con un viejo necio, con un bufón, por no decir que con un grotesco farsante, nos sorprende al final diciendo adiós a un delicado comerciante de la vieja Inglaterra, que es un monumento de salud moral. De este reproche se defendió Dickens con tanto ingenio como en los otros casos, arguyendo que a menudo ocurre que una persona, cuando por primera vez la conocemos, se nos presenta envuelta en sus cualidades más risibles, y que un trato más detenido nos va descubriendo su fondo más meritorio y serio. Por supuesto que así ocurre; pero me resisto a creer que cualquier admirador honrado de *Pickwick* se satisfaga con esta respuesta. Porque el defecto del libro (de tratarse de un defecto) consiste en que el cambio no es del héroe, sino de la atmósfera toda. La cuestión no estriba en que *Pickwick* se convierta en un hombre completamente diferente; estriba en que *Los papeles de Pickwick* se transforman en otro libro. Y, por aceptables que resulten, en un sentido estético, ambas partes por separado, la combinación, en ese mismo sentido estricto, no puede aceptarse. Artísticamente, es en ab-

soluto lícito escribir una narración donde un ser tan cobarde como Bob Acres acabe por hacerse tan valeroso como Héctor. Pero no hay modo de justificar artísticamente un relato que comienza en el estilo de *Los rivales* y termina en el de la *Iliada*. Dicho de otro modo: nada importa que el protagonista se transforme, en el curso del libro; pero no estamos hechos a que el autor cambie. Y en el curso de esta obra, el que cambia es el escritor. Hacia la mitad de este libro hizo Dickens un gran descubrimiento, el descubrimiento de su destino, o, lo que aún es más importante, de su deber. Ese descubrimiento cambió al autor de los *Esbozos por Boz* en el autor de *David Copperfield*. Y ese descubrimiento es lo que constituye eso de que vengo hablando: el elemento de originalidad más señalado y atrayente de *Los papeles de Pickwick*.

Como ya he dicho, *Pickwick* es una novela de aventuras, y Samuel Pickwick, el romancesco aventurero. Hasta aquí, la cosa es ciertamente clara. Pero el singular descubrimiento de Dickens consistió en lo siguiente: habiendo escogido un viejo gordinflón de la clase media para hacer de él un objeto de burla, se encontró con que tal personaje era el mejor objeto para hacer de él el héroe de una novela de aventuras. La suprema originalidad del libro consiste en que las aventuras son de un viejo. Es un cuento de hadas en que el vencedor no es el más joven de los tres hermanos, sino uno de sus tíos de más edad. El resultado, a una, es noble, nuevo y verdadero. No hay cosa



que necesite ser tan simple como la aventura. Y no hay persona tan llena de sencillez como un hombre de negocios honesto y entrado en años. Conviene mejor a lo romancesco que un tropel de jóvenes trovadores; porque el mozo fanfarrón vive de anticipos de sus aventuras, como vive de anticipos de su capital. Cuando llega verdaderamente a las aventuras y al capital, se encuentra sin una cosa ni otra. Pero un hombre, doblada la mitad de la vida, ha terminado por hacerse a las necesidades naturales, y su primera vacación es como una segunda juventud. Fué Thackeray quien dijo esa absoluta y penetrante verdad de que todo hombre de bien se hace más simple a medida que se hace más viejo. Probablemente, Samuel Pickwick fué, de joven, un farolón inaguantable. Conocía entonces—o se le figuraba—todo lo que hay que saber sobre las tretas de truhanes como Jingle. Conocía—o se le figuraba—todo lo que hay que saber sobre los planes amorosos de féminas tan arteras como Mrs. Bardell. Pero los años y la vida le han ido aliviando de ese conocimiento nocivo y baldío. Por fortuna, perdiendo las locuras de la juventud, se ha quedado también sin la sabiduría de la juventud. Dickens ha captado, por modo a la vez extravagante y persuasivo, esta inefable inocencia del atardecer de la vida. A través del relato pasan el redondo rostro, como de luna llena, y los redondos lentes de Samuel Pickwick cual emblemas de cierta simplicidad esférica. Ambas cosas quedan suspendidas en ese pasmo lleno de gravedad que puede

verse en los nenes, esa perplejidad que constituye la única felicidad verdadera a que puede aspirar el hombre. La redonda faz de Mr. Pickwick es como un espejo redondo y sincerísimo en que se reflejasen todas las fantasías del terrenal existir; porque la sorpresa, estrictamente hablando, constituye la única especie de reflexión. Todo esto fué madurando poco a poco en Dickens. Resulta ahora extraño acordarse del proyecto original, de aquel Club Nimrod, y de que el autor iba a ocuparse exclusivamente de gastar bromas pesadas a sus personajes. Escogió (o escogieron otros) ese viejo bobalicón corpulento como el ser más indicado para dejarse atrapar en cepos, dar patinazos, ser despedido de un tílburí y arrojado de cabeza en un abrevadero. Mas Dickens descubrió—y lo descubrió él solo—, a medida que avanzaba, que el viejo gordinflón era el ser más indicado para rescatar doncellas, desafiar tiranos, danzar, brincar y jugar con la vida, hacer de *deus ex machina*, y aun profesar de caballero errante. Dickens, Dickens solo, hizo este descubrimiento. Entró en el Club Pickwick para mofarse, y se quedó rezando.

A Molière y las marquesas parece que les hizo mucha gracia el que M. Jourdain, aquel burgués obeso, descubriese con delicia que había estado hablando en prosa toda su vida. Y yo me he preguntado no pocas veces si sospechó Molière que este simple hecho le ponía a M. Jourdain por encima de todos ellos; le ponía tan alto, que tocaba las estrellas. Porque tenía

la suficiente frescura de alma para poder disfrutar con algo nuevo, y aun para disfrutar con algo muy antiguo. Era capaz de sentir que ese objeto cotidiano, la prosa, es un producto del talento y el esfuerzo humanos, al igual que el verso; y lo es, en efecto: es el milagro del lenguaje. Era capaz de sentir el gusto delicado del agua, y paladearla como vino. Su vanidad sencilla y su apetito, su amor inocente de la vida, su amor ignorante del saber, son cosas mucho más llenas de aventura y poesía que el tedio y afectación de los burlones y sandios cortesanos. Cuando a sabiendas habla en prosa, sin saberlo piensa poesía. ¡Y cuánto mejor no nos iría a todos si fuésemos tan conscientes de que la sopa es la sopa, y la vida es la vida, como lo fué este auténtico romántico de que la prosa es prosa, en efecto! En esto—como en todo lo demás *mister Pickwick*—, M. Jourdain es el tipo de la novelesca aventura—tan verdadera como desatendida—de la clase media. Es costumbre de nuestra época de pequeñez burlarse de la clase media. Para ciertos artistas, negar todo interés a la burguesía constituye casi la esencia de su arte; ¡como si fuese tarea de un artista encontrar algo falto de interés! Los espíritus decadentes hablan con menosprecio y aburrimiento de los convencionalismos y de los rutinarios quehaceres de esa clase, sin caer en la cuenta de que las convenciones y las rutinas son el modo de que se conserven verdes los prados y rojas las rosas—de que perduren en este mundo los colores que ellos, los decadentes, han perdido



para siempre—. En su incomparable ensayo *Los portadores de linternas* describe Stevenson el placer que experimenta un chico de la escuela por el mero hecho de colgarse una linterna sorda bajo un gran capote negro. Para que se dé ese placer es necesario, por supuesto, que haya chico; pero se necesita también que haya escuela. El contorno de cada uno de nuestros gozos está hecho de oportunidades muy estrictas y de horas muy concretas y definidas. Un hombre como Mr. Pickwick ha ido a la escuela toda su vida, y cuando sale de ella asombra a los más jóvenes. Su corazón—como observa ese agudo psicólogo de Mr. Weller—ha nacido después que su cuerpo. Recuérdesse que también Mr. Pickwick, cuando la huída de Winkle y Miss Allen, disfruta extraordinariamente con los efectos de una linterna sorda que, no siéndolo bastante, constituía una molestia para todos. En espíritu iba con los chicos de Stevenson por las grises arenas de Haddington, charlando en la penumbra junto al mar. También él formaba parte de la banda de *Los portadores de linternas*. Y recuerdo que Stevenson cuenta que en los comercios de esa ciudad podían adquirirse «Pickwicks de un penique» (esos cigarros tan buenos). Confiemos que los fumarían, y que el corpulento espectro de Pickwick revolotearía sobre las espirales del humo.

Pickwick pasa por este mundo con esa credulidad divina que abre la puerta de todas las aventuras. El inocente termina venciendo siempre; es el que más

saca de la vida. Porque Pickwick, engañado por Jingle, se desvía de su camino, va a dar a la Posada del Ciervo Blanco, y ve limpiar a Weller las botas en el patio. Porque Dodson y Fogg lo embaucan, entra en la prisión como un paladín, y rescata al hombre y a la mujer que más le han agraviado. Al que consigue que le tomen por tonto no le faltarán jamás ni hazañas ni emociones. Sabrá reírse en las trampas en que viene a caer; se dará media vuelta en las mismas redes que le han tendido, y se quedará dormido. Y si las puertas se le abren de par en par, es porque su mansedumbre impone mucho más que la mera bravura. Hay una frase feliz que expresa esto bien: «se lo creará siempre todo». Pero creérselo uno todo es entrar dentro de todo. Es la hospitalidad de la circunstancia. Con antorchas y trompetas, como un huésped de honor, el crédulo es recibido por la Vida. Mientras que el escéptico perpetuamente se queda a la puerta.

## CAPÍTULO V

### LA GRAN POPULARIDAD

EN un aspecto de Dickens han de interesarse aun aquellos que no admiren sus libros. Porque aunque no les parezca un acontecimiento de la literatura inglesa, han de tenerlo forzosamente por un acontecimiento de la historia de Inglaterra. Aunque no ocupase un puesto entre Fielding y Thackeray, lo tendría junto a Wat Tyler y Wilkes; porque fué, en el más estricto sentido, un conductor de multitudes. Consiguió lo que quizás no haya logrado verdaderamente ningún estadista inglés: levantar al pueblo. Fué popular en un sentido de que ahora no podemos hacernos idea. Nadie goza ya una popularidad como la suya. Hoy por hoy, no existen ya autores populares. Ciertó que calificamos de tales a escritores como Mr. Guy Boothby o Mr. William Le Queux. Mas lo son en un sentido mucho más restringido, no sólo en cantidad, sino en calidad. La antigua popularidad era positiva; es negativa la moderna. Entre el entu-



siasta de antes, que necesitaba leer un libro, y el aburrido de ahora, que necesita un libro para leer, existe una diferencia fabulosa. El lector de una novela política de Le Queux desea saber cómo termina; el lector de una novela de Dickens desearía que no terminara nunca. Las gentes pueden leer seis veces una historia de Dickens, porque se la saben casi de memoria. Si hay alguien capaz de leer seis veces una historia de Le Queux, será que es capaz de olvidarla otras tantas. En una palabra: si las novelas de Dickens eran populares, se debía, no a que constituyesen un mundo irreal, sino, al revés, la realidad misma: un mundo en que el alma puede vivir a sus anchas. En el caso mejor, la intriga moderna es un entreacto de la vida. Pero en aquellos días en que las obras de Dickens se publicaban, la gente hablaba de ellas como si la vida real fuese un entreacto entre una entrega de *Pickwick* y la siguiente.

Esa brusca apoteosis de Dickens coincidía con la época de la aparición de *Pickwick*. A partir de entonces, su nombre llenó el mundo de la literatura en una medida que no nos es fácil imaginar ahora. Aún se conservan en el lenguaje cotidiano restos de esa popularidad inmensa; todavía siguen empotradas en las hablas profesionales o en la argumentación política reliquias de esa religión tan poderosa. Sin siquiera haber abierto sus libros, aún tararean las gentes las tonadas de Dickens, lo mismo que un católico puede vivir en la tradición cristiana sin frecuentar el

Nuevo Testamento. El hombre de la calle recuerda más cosas de Dickens, a quien no ha leído, que de Marie Corelli, a quien lee. No existe en parte alguna paralelo de esta omnipresencia y vitalidad de los grandes caracteres cómicos de Boz. No tenemos ahora Bumbles y Pecksniffs, ni Gamps y Micawbers. Míster Rudyard Kipling (por citar un autor de mucha más categoría que los nombrados) pasa por ser, y con completa razón, un escritor popular; entiéndase que es universalmente leído, muy gustado y remunerado con largueza, y que ha conseguido el logro paradójico de hacer poesía y, al mismo tiempo, hacer dinero. Pero, para percibir la diferencia, hagamos el experimento de suponer que los personajes de Kipling son del dominio público, como los de Dickens, y lancémonos en una tertulia corriente a aludir a Strickland, como aludiríamos a Mr. Rumble. Digamos que alguien es «un perfecto Learoyd», como diríamos «un perfecto Pecksniff». O, escribiendo para cualquier diario popular, refirámonos a Mrs. Hawkbee, en vez de referirnos a Mrs. Gamp. Descubriremos en seguida que el mundo moderno se ha olvidado por completo de sus favoritos, y que conserva algo de la tradición más espontánea y libre de sus padres. Aún pueden más los simples posos de esa tradición que los estímulos contemporáneos; más cuentan los restos del mosto de *Pickwick* que toda la vendimia de *Tres soldados*. Mas esta regla general comporta una excepción, una sola, en lo que se me alcanza. En nuestra literatura popular exis-

te una figura a la que inmediatamente reconocerá el vulgo. Al instante nos haremos entender dondequiera si nos referimos a Sherlock Holmes. Sir Arthur Conan Doyle, con sólo considerar que Sherlock Holmes es la única figura verdaderamente popular de la novela moderna, de seguro tendría razón en ponerse a sí mismo por las nubes. Pero, ¡ay!, qué pronto tendría que bajar, con un mohín amable de tristeza, considerando que si Sherlock Holmes es la única figura popular de la novela moderna, es a la vez la única figura popular en las novelas de Sherlock Holmes. Pocos serán capaces de decir de improviso cómo se llamaba el dueño de la Llama de Plata, o si Mrs. Watson era rubia o morena. En cambio, si Dickens hubiese escrito las novelas de Sherlock Holmes, todos los personajes sin excepción habrían sido igualmente atrayentes e inolvidables. Un Sherlock Holmes habría guisado la cena de Sherlock Holmes; un Sherlock Holmes habría guiado su coche. Cuando Dickens mete en un libro un personaje meramente para que lleve una carta, aún tiene tiempo de dar dos pinceladas y hacer de él un gigante. Dickens no sólo conquistó el mundo: lo conquistó con personajes secundarios. Mr. John Smauker, el criado de Mr. Cyrus Bantam, no hace más que cruzar la escena; pero para el lector, vive tan intensamente como Mr. Samuel Weller, el criado de Mr. Samuel Pickwick. El joven de abultada frente, que no dice sino «Caballero» al forastero de Mr. Podsnap, es tan memorable como el



propio Mr. Podsnap. Tales personajes no aparecen sino un momento, y, con todo, a la eternidad pertenecen. Nosotros no los tenemos sino un instante, pero ellos nos tienen para siempre.

Al estudiar a Dickens hemos de habérmolas, pues, con hombre cuyo éxito público fué un portento y casi una monstruosidad. Y aquí me doy cuenta de que mi amigo, el crítico puramente esteta, armado de Flaubert y Turguenef, no puede contenerse por más tiempo. Se pone en pie de un salto—derramando su taza de cacao—y me pregunta desdeñosamente qué tiene que ver todo esto con la crítica. «¿Por qué comienza usted su estudio de un escritor—me dice—con tal perorata sobre la popularidad? Boothbuy es popular, Le Queux y La Siegel son populares. Si Dickens lo fué aún en mayor medida, ello sólo puede indicar que Dickens era aún peor que ellos. Al pueblo le gusta la mala literatura. Si lo que usted quiere es demostrar que la de Dickens fué buena, trate ante todo de disculparle de haber sido popular, y trate de quitar significación al hecho. Lo que tiene usted que hacer es probar que, a despecho de su popularidad, la obra de Dickens era buena literatura. Sí, eso es lo que le compete: probarnos que Dickens fué admirable, aun cuando fuese admirado.»

Pido al crítico esteta un poco de paciencia y que me crea que obedezco a razones serias al registrar esta popularidad histórica. Sobre las que he de volver en seguida. Pero antes, a modo de entrada, ruego que se

me deje analizar ese argumento de buen tono, que en efecto se esgrime, y que he puesto en boca de mi contradictor: la afirmación de que al pueblo le gusta la mala literatura, e incluso que le gusta por ser mala. Mas el mismo modo de plantear el problema implica un error, y en ese error hay cosas que importan mucho al valor de Dickens y a su destino literario. Al pueblo no le gusta la mala literatura. Le gusta, sí, literatura de cierto género, y le gusta, aun cuando sea mala, con preferencia a la de otro género, aun cuando ésta sea buena. No veo en ello nada de absurdo; la línea divisoria entre diferentes tipos de literatura es tan real como la que separa el llanto de la risa; y decir a gentes que no pueden obtener más que comedias malas, que ponéis a su disposición una tragedia de primer orden, es como ir a ofrecer a uno que tiritita al beber café caliente, un helado de clase indudablemente superior.

Si al público común y corriente le disgustan las exquisiteces modernas, no es porque sean buenas o sean malas, sino porque es otra cosa lo que apetece. Si a estas gentes hacinadas en calles imposibles y hambrientas de aventura y secretos violentos les vamos a preguntar qué prefieren: una buena novela policíaca como *Estudio en escarlata*, o la *Autobiografía de Mark Rutherford*, que es un excelente monólogo psicológico, indudablemente se pronunciarán por la novela. Pero no a causa de que la *Autobiografía* sea un excelente monólogo, sino porque, con toda evidencia, es

una mala historia de detectives Y si a tales gentes nada les dice *Les Aveugles*, no es porque sea un drama bueno, sino porque es un melodrama pésimo. Ni les apasionan nada los buenos sonetos introspectivos; mas tampoco los malos sonetos introspectivos, que, por supuesto, abundan. Cuando las vemos marchar detrás de los platillos de la banda del Ejército de Salvación, en vez de irse al Queen's Hall a oír sinfonías, nos figuramos generalmente que obedecen a su preferencia incoercible por la mala música. Pero la razón puede ser simplemente que prefieran música militar, música sonando a cielo abierto, calle abajo; y si la banda, mucho más diestra, de Dan Godfrey atacase aires tan salvadores, y las condujese, tras ella se irían con mayor gusto. Y si más que una página de Emerson sobre la superalma les satisface un artículo virulento en *El Grito de Guerra*, acaso no se deba a que lo de Emerson es literatura de otro género, y superior. Acaso se deba a que lo de Emerson es otro género (e inferior) de religión.

Dickens permanecerá como señal imperecedera de lo que ocurre cuando un gran genio de las letras tiene un gusto literario coincidente con el del común de los hombres. La afinidad, en este caso, es profunda y es íntima. En nada se parecía Dickens a nuestros demagogos y periodistas al uso. No escribió nunca lo que quería el pueblo, sino que quiso lo que el pueblo quiere. Y esto se relaciona con otro hecho que no debe olvidarse nunca, a que me he referido más de



una vez: Dickens y su escuela creían, con fe alegre, en la democracia, y pensaban que servirla constituía un sacerdocio sagrado. De aquí que su popularismo nunca fuese, como el de otros, un popularismo lleno de concesiones. La idea de que el vulgo sólo pide que le hablen en necio, puede leerse entre líneas en cuanto escriben todos nuestros escritores contemporáneos, aun aquellos cuyas necedades son leídas en efecto por el vulgo. Mr. Fergus Hume no guarda más respeto al público que Mr. George Moore. La única diferencia verdadera es la que existe entre los escritores que consienten en rebajarse para hablar al pueblo y los que no se permiten a sí mismos semejante baja. Y Dickens jamás habló al pueblo de arriba abajo. Le habló siempre de abajo arriba. Le abordó como a una deidad, ofrendándole sus tesoros y su misma sangre. En esto consiste el nexo indestructible que le une a la gran masa de los hombres. No se contentó con producir algo que los hombres todos pudiesen entender, sino que puso en la tarea toda su alma, y se esforzó y torturó hasta el último límite de sus fuerzas para producirlo. La masa disfrutó no sólo de uno de los mejores escritores que hayan existido, sino de lo mejor que ese escritor podía dar. Las noches febriles robadas al sueño, las caminatas desatentadas en la oscuridad, los cuadernos cubiertos de notas, los nervios en trizas, toda esa inmensa descarga de energía, no era sino el adecuado sacrificio ofrecido al hombre de la masa. Era el inmenso esfuerzo de Dickens por tre-

par hasta las clases bajas. Sobre alas cansadas, jadeante, lo vemos ascender hasta arribar el cielo de los pobres.

Su poder estriba, por consiguiente, en que expresó con una fuerza y una brillantez absolutamente extraordinarias las cosas más caras a la mentalidad común. Mas en esta frase «la mentalidad común», venimos a topar con otro error corriente. Cuando se habla de lo común, suele entenderse ahora lo inferior, y cuando hablamos de sentido común, un sentido inferior: el sentido o mentalidad del mero vulgo. Y no hay nada de eso. El sentido común significa el sentido compartido por todos los artistas y héroes, pues si no no sería común. Platón tenía sentido común; el Dante tenía sentido común; o en otro caso, tal sentido no sería común. Llamamos común al atributo en que participan el santo y el pecador, el filósofo y el sandio; y atributos y sentimientos comunes fueron los que vislumbró y desarrolló Dickens. Algo existe en cada cual que hace querer a los niños, temer la muerte y disfrutar con el sol; en ese algo se gozó Dickens. Cada cual no quiere decir la multitud ignara, sino todos los humanos; cada cual quiere decir Mrs. Meynell. Esta señora, autora hermética y sutilísima, ha escrito uno de los mejores elogios de Dickens en un ensayo en que se alaba la acritud perfecta de sus epítetos. Porque cuando afirmo que entender a Dickens está al alcance de cualquiera, no quiero decir que convenga sólo a las inteligencias sin cultivar. Nada de eso: Dic-

kens es tan llano, que incluso los letrados y eruditos pueden entenderlo.

Sin embargo, nada ilustra este hecho mejor que considerar los dos elementos más eminentes de su obra. En orden a valor artístico, lo que sigue a su humor es su terror. Y ambas actitudes son de una especie que, con todo rigor, puede calificarse de humana; esto es, arrancan de una zona básica de nuestra condición de hombres, de una zona más profunda que las más profundas raíces de nuestras diversidades. Su horror, por ejemplo, es un sano horror de cementerio, pavor ante esa detracción grotesca que llamamos la muerte. Este horror cualquier hombre lo comparte, incluso el poseído de miedos más delicados y depravados, nacido de una disposición enfermiza del espíritu. Nos puede asustar una fina sombra, como a Henry James; es decir, nos puede asustar el mundo. O, como a Maeterlink, el silencio nos puede helar la sangre; es decir, podemos asustarnos de nuestras propias almas. Pero a cualquiera—incluyendo a Maeterlink y Henry James—le llenará de miedo un fantasma de Cock Lane. Y este miedo, literalmente, es un miedo mortal, esto es, el miedo a la muerte; no es el miedo inmortal, el miedo a condenarse, propio de todos los más refinados espíritus de nuestra época. En una palabra, Dickens, sin metáfora, le pone a uno la carne de gallina; pero no nos pone, como hacen los decadentes, el alma a los pies. Y el temblor que siente la carne cuando la recuerdan su derrumbamiento carnal, es algo estricta-



mente tan universal, que todos lo podemos sentir, mientras que algunos no hemos sido aún ineducados en al arte del temblor del alma. Análogamente, la alegría de Dickens es universalmente humana. Los hombre todos—incluso los humoristas sutiles—pueden reír con ese humor vasto y vital. Incluso el moderno diletante, capaz de sonreírse ante una determinada combinación de verde y amarillo, le es posible desternillarse de risa ante la demanda de Mr. Lamne sobre la nariz de Mr. Fledgeby.

En suma, que las cosas comunes son comunes aun para la gente que no lo es.

Estas dos primordiales virtudes de Dickens—la de ponerle a uno la carne de gallina y la de hacerle retorcerse de risa—iban en él hermanadas; nunca está lejos una de otra; la afinidad de ambas es bien patente en las dos primeras novelas.

Por regla general, ambas cualidades aparecen juntas en el mismo libro—mezcladas a la vez con otras muchas cosas. Que un solo volumen contuviese seis historias de muy diferente colorido, no le preocupaba nada, por lo general, a Dickens. A veces, el resultado es tan caótico como tocar al mismo tiempo seis tonadas. No le importa que por la misma escena en que se desarrolla la pantomima alegórica del Edén, mister Chollup y la *Watertoast Gazette*—escena que tiene mucho de sátira a lo «Gulliver» y casi tanto de cuento de hadas—cruce la trágica figura del grosero Jonas Chuzzlewitt. Ni le importa reunir en el mismo libro

una estampa de prostitución un tanto recargada, con esa adorable imposibilidad que es Bunsby. *Pickwick*, en cambio, hasta un cierto punto, es obra coherente; coherente en su comicidad y en su divagación sin pausa. Y como consecuencia, el siguiente libro resultó coherente y consecuente del lado del horror. Así como en *Pickwick* reprime Dickens su disposición natural para lo terrorífico, frena en *Oliver Twist* su disposición natural para lo cómico. En esta segunda novela, el humo de la chimenea de los ladrones flota en el aire, ennegreciendo el relato, y la sombra de Fagin cae por doquier. Si los pequeños aposentos iluminados de Mr. Brownlow y Rose Maylie no ocupan en la historia más que un lugar subordinado—indudablemente, con intención—, es para que sirvan de contraste a la vil oscuridad de fuera. Accidentalmente, pero dentro del orden de las cosas, no fué «Phiz», sino «Cruikshank» el dibujante que ilustró el libro. Había en el arte de este hombre una especie de energía implacable, obstinada en su presa, que es casi la definición de la mentalidad criminal. Sus dibujos poseen una fuerza sombría, y, con todo, no son sólo mórbidos, sino vulgares. La impresión de vileza que produce la imagen de Fagin en la celda, echando llamas por los ojos, tanto como del tema, proviene de la misma técnica del dibujo. No ha sido trazado esto con líneas sueltas por un hombre libre; hay en ello como entrevistos secretos de un ladrón acosado. No sólo parece un dibujo de Fagin, sino por Fagin. Pero entre

estas estampas sombrías y detestables hay una que ha captado, gracias a cierta intuición violenta, esa horrible poesía que, a despecho de sus frecuentes caídas, contiene la historia. Representa a Oliver cuando se ha quedado dormido, junto a una ventana abierta, en la casa de uno de sus patronos más humanos. Y fuera, recortándose en la ventana, pero tan grandes y próximos como si estuviesen en el cuarto, aparecen Fagin y Monks con su gesto de loco, mirando a Oliver con oscuros rostros espantosos y grandes ojos blancos a que se asoma la perversidad; todo a tono con el estilo simple y satírico a la vez del dibujante. La misma *naïveté* del horror es horripilante; la misma rigidez de los dos infames les hace parecer aún peores que la infamia. Pero, como acabo de indicar, la imagen de estos demonios en el marco de la ventana expresa la vena de poesía que corre susurrante por el libro: la concepción de los ladrones a modo de un ejército de demonios que recorren cielo y tierra pidiendo a gritos el alma de Oliver, y sitian la casa donde se ha encerrado para salvarse. Con todo, estimo que en este punto existía una diferencia esencial entre el escritor y el dibujante. En Cruckshank, con seguridad, había algo mórbido; no lo había en cambio en Dickens, por sensitivo y sentimental que fuese. Tenía, al igual que Stevenson, una pura afición de adolescente por los relatos angustiosos de sangre y penumbra, por calaveras y patibulos y por todas las cosas, en suma, que son lúgubres, pero no tristes. El gozo con que recor-



damos nuestras lecturas infantiles sobre Sikes y su huída, va entreverado de escalofríos; especialmente cuando llegábamos a aquel pasaje en que la voz del buhonero, con sonsonete enloquecedor, repite: «limpia manchas de grasa, manchas de barro, manchas de sangre»; hasta que Sikes, fuera de sí, huye. Hay una frase proverbial que expresa bien esta mixtura infantil de apetito y repugnancia: «relamerse con lo horrible». Dickens se relamía con lo terrorífico como se relamía con el *pudding* de Navidad. Porque era un optimista y podía darse un banquete con cualquier cosa. No existe escolar más sano y simple que Traddles, aquel condiscípulo de David Copperfield, que llenaba los libros con dibujos de esqueletos.

*Oliver Twist* comenzó a salir en la *Miscelánea* de Bentley, que dirigía Dickens en 1837. Un golpe vino a poco a interrumpir la obra, un golpe que de momento anonadó a Dickens y parecía haberle deshecho el corazón. La hermana de su mujer, María Hogarth, murió repentinamente. La familia de su mujer parece haber sido para Dickens como propia; quería entrañablemente a las hermanas, y entre todas, su preferencia iba hacia ésta. A lo largo de toda su vida, envuelta en la arrogancia, bordeando el egoísmo—y redimiéndole de todos estos defectos—, se oye sonar una nota de ternura casi trágica; era realmente hombre capaz de morirse de amor o de pena. Volvió a trabajar en *Oliver Twist* aun dentro de ese año, y lo terminó a fines de 1838. Trabajaba sin pausa, casi atropelladamente.

En 1838 ya había sido publicada la primera entrega de *Nicholas Nickleby*. Mientras tanto, seguía creciendo la fama, clamorosa y ya universal; el mundo entero pedía libros y más libros por Dickens; y Dickens producía día y noche, sin descanso, como una fábrica. Por entonces dió a la estampa, entre otras cosas, las *Memorias de Grimaldi*. He aquí otro ejemplo de la facilidad con que la menor crítica podía sacarle de sus casillas, y de lo bien que se las componía para defenderse con mucho talento en tales duelos. En este sentido es digno de recordarse el incidente. Cierta crítico, sin asomo de desconsideración, sugirió que, después de todo, el autor no había conocido a Grimaldi. Dickens rayó sobre él como una centella, preguntando con sarcasmo si acaso Mr. Samuel Pepys había sido íntimo de lord Braybrooke.

Por su tono, *Nicholas Nickleby* es quizás la obra más característica de la primera época. Se trata, en punto a forma, de una novela de viejo estilo, un tanto incoherente y desmañada, una de esas novelas en que el héroe no cumple más misión que la de que el traidor se frustre. Nicholas es lo que en la jerga teatral llaman un «palo». Mas cualquier palo es bueno para zurrar a Squeers. En esa recia estaca, en esa energía sin complicaciones, estriba todo el objeto de la historia; de punta a punta, el relato está lleno de cierta monotonía trivial, pero pintoresca. Los malvados aristócratas, sir Mulberry Hawk, lord Verisophht, y el resto, son versiones inexactas del libertino elegante.

Pero el yerro no se debe (como piensan algunos) a que Dickens, en su vulgaridad, fuese incapaz de captar el refinamiento de los vicios del patricio. Al contrario, no existe idea más vulgar, ni más inexacta, que creer que un noble es, por regla general, eso que llamamos refinado. El error en la concepción de Hawk consiste en que este personaje, si de algo peca, es de refinamiento excesivo. Porque los pillastres aristocráticos, en la realidad no poseen esa altanería ni esa elocuencia en la jactancia. Jamás en la vida real un barón disoluto habría desafiado a Nicholas en la taberna con tanto empaque y dignidad retórica. Un barón de veras, sofocado por la estupefacción y al borde de la apoplejía, probablemente no habría dicho esta boca es mía. Pero Dickens creía ver en esa aristocracia una grandilocuencia y una poesía natural que, como todo melodrama, es en realidad el tesoro del pobre.

Ahora que el libro contiene algo mucho más dickensiano. Es característico de Dickens el que el verdadero y gran acierto de la historia sea justamente el personaje que retarda la historia. Con sus hermosos enredos de recursos, la señora Nickleby hace todo lo posible por impedir que se nos termine de contar la historia de Nicholas Nickleby. Y hace muy bien. No hay necesidad particular de que sepamos lo que ocurre a Magdalena Bray. En cambio, necesitamos angustiosamente saber que la señora Nickleby tuvo en tiempos un lacayo con una verruga en la nariz, y un cochero con una gran mancha verdosa encima del ojo iz-



quierdo. Puede que la señora Nickleby sea una simple; pero es una de esas simples más sabias que el mundo. Ahí queda como encarnación de una verdad que no debe olvidarse nunca: la verdad de que la experiencia, en la vida real, no es en absoluto entristecedora. A los que han tenido desventuras, por lo general les gusta hablar de ellas. En verdad, la experiencia constituye una de las alegrías de la vejez, una de sus disipaciones; la mera memoria acaba por hacerse vicio. Podrá descorazonar la experiencia a cuantos sean lo bastante necios para tratar de coordinarla y sacar deducciones de ella. Pero para todas esas almas felices a las que, al igual de la señora Nickleby, nada les importa el que la vida sea coherente, ni el que la vida aleccione, el pasado vivido es como inagotable tierra de prodigios. Y así como a los demás nos incita al turismo el saber que toda una región está llena de lugares y paisajes hermosos, así esos seres se dan a vagar con la memoria, porque conocen que la existencia completa de un hombre es interesante. No bucea un mozo con más pasión romántica y más al azar en su futuro que bucean ellos por su pasado sumergido.

Otro destello del libro es Mr. Mantalini. De él, al igual que de los otros grandes caracteres cómicos de Dickens, no cabe hablar con objetividad crítica. La absurdidad perfecta es algo tan directo como el dolor físico o un olor penetrante. Una chuscada es un hecho; por indefinible que sea, no hay modo de ata-

carla; por justificada que sea, no hay modo de defenderla. Cuando Mantalini dice, hablando de la «línea» de su mujer: «Ambas condesas carecían de línea, y la de la condesa viuda era una línea endiablada», sólo puede tomarse la frase como una absurdidad irrefutable. Intentad analizarla, como Charles Lamb hizo con el chiste indefinible de la liebre; deteneos un momento en esa distinción recóndita entre la descalificación negativa de la condesa y la descalificación positiva de la condesa viuda; os quedaréis sin captar, en cualquier caso, una violenta belleza. «Será una viuda adorable. Yo seré un *cuerpo*. Algunas mujeres hermosas han de llorar; ella reirá demoníacamente.» Esta visión de una demoníaca sequedad de corazón posee la misma irrefutabilidad provocadora. Pongo aquí esta observación, pero vale igualmente para todos los grandes hallazgos cómicos de Dickens. Si a Dickens le hizo sufrir tanto la crítica, se debe precisamente a esta simplicidad desconcertante de su producción mejor. Pedimos al crítico que describa lo que experimenta al disfrutar con Mantalini o Micawber; es como pedirle que analice un golpe en pleno rostro. Por eso, en esta época nuestra, introspectiva, analítica y descriptiva, Dickens sale perdiendo por ambos lados. En un doble sentido, es inadecuado para la mejor crítica moderna. Lo malo de su obra está por debajo de esa crítica. Lo bueno de su obra está por encima.

Por gigantesco que fuese el esfuerzo de Dickens, y el rendimiento, mayores eran sus planes. Hubiera de-

seado, por temperamento, hacer a la vez toda suerte de trabajos, y aun hacer él solo el trabajo de todos. Llegó a tentarle la idea de una monstruosa revista, enteramente escrita por él. Ciertamente que luego, al discutirse el proyecto, sugirió que otras plumas pudieran colaborar ocasionalmente; pero, en el fondo, es evidente que pensaba con fruición en una vasta multiplicación de sí mismo, en un periódico con Dickens como director abriendo cartas, con Dickens como editorialista escribiendo fondos, con Dickens como repórter haciendo información, con Dickens como crítico dando notas bibliográficas, incluso, ¿quién sabe?, con Dickens como «botones» de la redacción abriendo y cerrando puertas. Habló de la empresa con los editores, Chapman & Hall, y comenzaron a salir las entregas; lo publicado forma un descomunal fragmento reunido luego bajo el título de *El reloj de Maese Humpreyh*. Algo muy característico quiso dar en la publicación: unas *Mil y una noches* de Londres, en que Gog y Magog, los gigantes de la *city*, refiriesen cuentos tan descomunales como ellos. Dickens propendía a esquemas o dispositivos capaces de albergar una multitud de relatos. Ideó muchos y desechó no pocos; no pocos los realizó a medias. Se me figura que el Comandante Jackman, en *El hospedaje de la señora Lirriper* y *El legado de la señora Lirriper*, estaba destinado a ser el primero de una serie de estudios de los huéspedes de esa dama, y la serie entera algo así como la historia del número 81 de la calle



Norfolk, Strand. Del mismo modo, *Los siete viajeros pobres* fueron proyectados para siete narraciones; no diré que para siete narraciones tan pobres como los siete viajeros. Y, con seguridad, Dickens se propuso escribir un relato para cada uno de los objetos contenidos en *El equipaje de alguien*; mas no pasó del sombrero y los zapatos.

Esta escala gigantesca de arquitectura literaria desmesurada y, con todo, cómoda, es típica de su genio, que propendía a lo enorme, pero que, aun en la desproporcionada vastedad, necesitaba sentirse a gusto. Le agradaba meter una historia dentro de otra, como pueda estar una estancia dentro de otra estancia en un castillo que, no por ser un laberinto, deje de resultar muy habitable y cómodo. Con este designio comenzó *El reloj de Maese Humphrey*, para que sirviese de casillero o estantería a un sinfín de novelas. El reloj echó a andar; y se paró.

En el prólogo por Maese Humphrey, Mr. Pickwick y Sam Weller reaparecen. Mucho se ha dicho de esta resurrección, y casi todo para lamentarla. Ciertamente no añadió gran cosa a la reputación de su autor, aunque sí, y no poco, a su placer. El deseo de volver a encontrarse con los viejos amigos era en él congénito. Y todos sus personajes están destinados a ser viejos amigos. En cierto sentido, aun se podría decir que todo personaje de Dickens, cuando por primera vez aparece, es ya un amigo muy antiguo. Avanza hacia nosotros ya maduro por muchas entrevistas implícitas, y

como llevando en el rostro reflejos del fuego doméstico junto al que innumerables veces hemos departido con él. A Dickens, sencillamente, le encantaba el volver a encontrarse a Pickwick; y, encantado con el encuentro, hizo al viejo demasiado a la pata la llana; tanto que, esta vez, no lo hizo divertido.

Si no por otros méritos, *El reloj de Maese Humphrey* sería conocido por servir de matriz a una de las novelas más famosas. *El almacén de antigüedades* se publicó conforme al plan original de *El reloj*. Acaso lo más típico de esta novela sea el título. A primera vista, parece que no haya razón alguna para que la tienda de antigüedades dé nombre a toda la historia. Sólo dos de los personajes tienen que ver con la tal tienda, y, por añadidura, la abandonan para siempre desde las primeras páginas. Es como si Thackeray hubiese llamado a *La Feria de Vanidades*, *La Academia de Miss Pinkerton*. O como si la historia completa de *El anticuario* de Walter Scott se llamase *La posada de Hawes*. A primera vista, digo; porque si nos fijamos más, descubrimos que ese título puede servir de clave a toda la obra de Dickens. Sus novelas siempre arrancan de alguna sugerencia espléndida de las calles. Y los comercios, acaso las más poéticas de todas las cosas, a menudo sirvieron para que se le echase a volar la fantasía. Por esa puerta penetraba Dickens en lo novelesco. Entre tantos proyectos ingentes, sorprende que no iniciase nunca una publicación interminable titulada *La calle* y dividida en comercios. Ha-

bría contenido a *El almacén de antigüedades* para acompañar una novela magnífica llamada *La panadería*, y otra llamada *La droguería*, y otra llamada *La tienda de aceite*. Algún panadero incomparable inventó, sin duda, que olvidó luego; algún droguero fabuloso pudo haber sido; algún aceitero más que mortal hemos perdido para siempre. Pero ante ese comercio del anticuario, Dickens se detuvo, y nos ha contado su historia.

En torno a la «pequeña Nell» suscitóse y arreció una controversia, que aún dura. Algunos hubo que se fueron a suplicar a Dickens que no la matase al final de la novela; algunos hay que se lamentan de que no la matase al principio. Para mí, el principal interés del personaje reside en ser un ejemplo—el más célebre de todos—de lo que, en mi entender, debe de haber sido una peculiaridad personal y hasta una experiencia personal de Dickens. No hay paradoja, por supuesto, en afirmar que siempre que nos encontramos en un buen libro un personaje tremendamente inverosímil, es más que probable que se trate de la copia fiel de alguna persona real. Éste es uno de los lugares comunes de la buena crítica de arte. Suele hablarse de las limitaciones de la realidad, y de la libertad de la fantasía; pero en las más de las realizaciones artísticas sucede justamente lo contrario. La naturaleza es tan libre como el aire; el arte está constreñido a parecer probable. Acaso, de un millón de hechos que pueden ocurrir, sólo uno sea susceptible de conven-



cernos de que ha ocurrido. Entre un millón de cosas posibles, acaso sólo una sea apropiada. De aquí que ante muchos personajes acartonados e increíbles me atreva a sospechar que hayan sido tomados directamente del muestrario infinito y desenfrenado de la vida real. En muchos lugares de su obra da Dickens muestras de una cierta afección suya muy peculiar por una extraña figura de niña: por una niña dotada de un sentido prematuro de la responsabilidad y el deber; por una especie de santidad precoz. ¿Conoció acaso una criatura así? ¿Murió acaso esa niña, quedándosele en el recuerdo en colores demasiado etéreos y desvaídos? Como quiera, un gran número de tales criaturas figuran en sus novelas. La pequeña Dorrit es una de ellas; y Florence Dombey con su hermano, e incluso en su infancia Agnes; y, por supuesto, la pequeña Nell. En todo caso, sea el que fuere el encanto de estas niñas, me parece evidente que les falta en absoluto el encanto de la niñez. En realidad, no son chiquillas; son «madrecitas». La belleza divina de un niño consiste en su despreocupación, en su inconsciencia, en no ser, en una palabra, como la pequeña Nell. Jamás comparte la pequeña Nell ese aturdimiento sagrado de los niños. Jamás su rostro es ese rostro bello, pero casi turbado por un fulgor, con que un niño de veras medio descubre que existe el mal en el universo.

Por poco que el título tenga que ver con la historia, aún tienen que ver menos las más espléndidas páginas del libro. Erick Swiveller es quizá la más noble

de todas las nobles creaciones de Dickens. Posee toda la arrebatadora absurdidad de Mantelini, y, por añadidura, es humano y verosímil, porque se sabe a sí mismo absurdo. Si descoyunta el idioma, no es porque se figure hablar con mayor corrección y propiedad, como creía Mr. Snodgrass, ni porque, a su parecer, convenga así más a su provecho, como pensaba míster Pecksniff; lo hace sencillamente porque tal es su gusto, porque saca un placer desinteresado del disparate idiomático. Le sucede con las palabras a grandes tragos como con el vino: que le excitan, pero le refrescan, y, a la vez que le alivian, le encienden. Su instinto seguro por el desvarío perfecto de una frase no tiene igual, ni siquiera entre los gigantes de Dickens. «Estoy realmente—dice la señorita Wackles, después de haber flirtado con Creggs, el hortelano, y dejar a Swiveller reducido a un estado de renunciación byroniana—, estoy realmente enfadada.» «¿Enfadada?—replica Mr. Swiveller—. ¿Enfadada en posesión de un Creggs?» Hay aquí una sima de amargura insondable. Y casi vale tanto el empaque de Swiveller cuando imita al bandido del teatro. Después de gritar: «A ver. Que traigan vino», se alarga a sí mismo la botella con profunda humildad, y la toma con altivez. Pero acaso la mejor escena de todo el libro sea aquella entre Mr. Swiveller y el «caballero solo», a quien Swiveller recrimina por haberse quedado en la cama todo el día. «No nos es posible recibir caballeros solos que duerman como dos sin abonar un su-

plemento. Jamás una sola cama ha dado derecho a tanta cantidad de sueño, y si desea usted dormir de ese modo, pague por un cuarto de dos camas.» Las relaciones de Swiveller y la «marquesa», siendo puramente novelescas, son a la vez de lo más genuinas. Ni siquiera ha necesitado echar aquí mano Dickens de sus lícitas exageraciones. Un escribiente raído y bonachón puede de hecho pasarse horas enteras de charla con la criadita, cuando se la encuentra por la casa. En parte, ello se explica por cordialidad genérica; en parte, merced a ese instinto misterioso que solemos llamar, no sin equívoco, afición a las bajas compañías; ese instinto que a muchos hombres de placer refinado les hace encontrar reconfortante la sociedad de gentes sin cultivar, especialmente la de mujeres humildes. La popularidad—de otra forma, inexplicable—de las camareras de bar, se explica por ese sentimiento.

Mientras tanto, la caldera de la fama de Dickens seguía bullendo. En 1841, para satisfacer la demanda, publica *Barnaby Rudge*. El libro tiene principalmente interés como incorporación de otro elemento dickensiano: el pintoresco y aun el pictórico. Barnaby, el idiota con sus andrajos, sus plumas y su cuervo, el bestial verdugo, el populacho ciego; todos estos elementos componen un cuadro, aunque a duras penas formen una novela. Y, al mismo tiempo, algo suena aquí al Dickens más jugoso, divertido y rico, y es mister Sim Tappertit, el chico conspirador. Cierto que este personaje pudiera haber sido tratado con más



simpatía, con tanta simpatía, verbigracia, como Swiveller. Porque ¿qué otra cosa es, si no, el pillete romántico, que un despierto mozo a esa edad particular en que fascina el fundar una sociedad secreta, pero en que tan difícil resulta el guardar un secreto? Si jamás hubo un pillete romántico en este mundo, fué Dickens. *Barbary Rudge* no es una novela histórica; tan lejos está de ello, como la liga secreta de Sim de ser movimiento político. Pero ambas cosas son hallazgos bellos. Ahora que la principal razón de mencionar aquí esta obra es que marca la siguiente burbuja en la caldera, el siguiente borbotón que fluía fuera de esa cabeza bulliciosa y encrespada. Incoercible, como el flujo marino, la masa hirviendo subió, soltó humo, cantó por sus mil lenguas, hasta rebasar la caldera de Britania y expandirse por toda América. En enero de 1842 partía Dickens para los Estados Unidos.

## CAPÍTULO VI

### DICKENS Y AMÉRICA

Lo esencial en el carácter de Dickens es que el sentido común fuese unido a una sensibilidad descomunal. Ciertamente que ambas cosas no son tan antitéticas como generalmente se supone. Algunas autoridades de la literatura inglesa, Jane Austin y Mr. Chamberlain, por ejemplo, han colocado esas dos palabras, «sentido» y «sensibilidad», en cierta especie de contraste. Pero, lejos de ser palabras contrapuestas, son, de suyo, una sola y la misma palabra. Ambas significan receptibilidad o permeabilidad respecto de los hechos exteriores. Tener sentido del color equivale a tener sensibilidad para el color. El que descubre que una chuleta de vaca está apetitosa, da pruebas de su sensibilidad; el que comprueba que el claro de luna es romántico, da pruebas de su sentido. Y, sin embargo, es fácil comprender el alcance y necesidad de esa distinción vulgar entre sensibilidad y sentido; particularmente en la forma llamada sentido común. Por sentido común entendemos

una sensibilidad debidamente repartida en todas las direcciones normales, mientras que sensibilidad viene a significar la receptividad especializada de una sola dirección. Y aquí está la inconveniencia, porque la sensibilidad en sí no es lo malo, sino la especialización; esto es, la falta de sensibilidad para todas las demás cosas. A una damita capaz de pasarse la noche a cielo abierto, contemplando las estrellas, no se le puede censurar el ser tan sensible a la luz estelar; sí, el no ser tan sensible a sus prójimos. Un poeta que, chorreando lágrimas, recitase sus propios versos a los amigos, del anochecer a la madrugada, debe de ser condenado decididamente por su insensibilidad—por su insensibilidad respecto de esos grandes ritmos de la armonía social que, sin demasiada precisión, denominamos buenas maneras. Porque también la cortesía es un largo poema, llena como está de reiteraciones. Pues bien: a este perfecto equilibrio de las sensibilidades es al que llamamos sentido; y en esta significación nos interesa aquí muy mucho, como atributo del carácter de Dickens.

Dickens, repito, poseía a la vez sentido común y sensibilidad extraordinaria. Dicho de otro modo: la proporción de estímulos e intereses era en él aproximadamente igual a la del hombre común y corriente; ahora que lo sentía todo más intensamente. Acaso la diferencia no se perciba con facilidad, ya que, hoy por hoy, nos resistimos a pensar que pueda haber más que dos tipos de gente: el tardo y embotado, al que



le gustan las cosas ordinarias con moderación, y el ser excepcional, al que le gustan las cosas extraordinarias apasionadamente. Dickens gustaba de cosas por completo ordinarias; sólo que todo lo que le gustaba le apasionaba extraordinariamente. Su excitación ante lo más llano y corriente tenía algo de paroxismo epiléptico. Pero, ¡cuidado!, que no era un arrebató como el del hombre de una idea o de una serie de ideas fijas. Tenía del excéntrico los excesos, no los defectos: no tenía la estrechez. Aunque desvariase a veces como un maniático, jamás se comportó como un monomaniaco. No había en él una forma especial de sensibilidad; era, en suma, un hombre normal, mas desprovisto del dominio de sí de los hombres normales. Jamás distinguió estímulos particulares de tortura mental o repugnancia, como el horror de Ruskin por el vapor y el hierro, o la repugnancia permanente de Mr. Bernard Shaw ante el amor romántico. Las que a él le molestaban eran molestias ordinarias; ahora que le molestaban más allá de lo necesario. Jamás apeteció placeres extraños, vino azul o mujeres negras, como Baudelaire, o espectáculos de crueldad oriental, como Kipling. Deseaba lo que deseaba cualquier otro hombre de espíritu sano; pero lo deseaba de tal suerte, que le hacía enfermar el deseo. Si queremos entender a Dickens, en una palabra, pensemos en la distinción médica entre debilidad constitucional y enfermedad. O quizá mejor, para entenderlo, pensemos más bien en una mujer, que no en un hombre. Porque habiendo

mucho de femenino en Dickens, en nada se muestra tanto como en esa anormal normalidad suya. En comparación con el hombre, la mujer es, a la vez, más equilibrada y más sensitiva.

Hay que recordar especialmente esta distinción en todos sus combates. Y más especialmente, al considerar la que podemos llamar su gran pelea con América—de que vamos a tratar ahora. El incidente es tan típico de la actitud general de Dickens hacia todas las cosas, y, en particular, de su actitud frente a todo lo político, que me parece oportuno, para entrar en materia, ir dando un rodeo por un camino circular acaso un poco largo.

El sentido común es como un velo encantado, fino y sutilísimo, y tan fácil de romperse como una telaraña. En cuestiones de monta, el de Dickens nunca se rompió. Tomemos, por ejemplo, su tono y derrotero político a lo largo de toda su vida. Sus convicciones, por supuesto, podrán haber sido acertadas o erróneas; habrán sido beneficiosas o habrán fracasado las reformas en que puso mano; nada de esto nos interesa en este libro. Pero si lo comparamos con todos cuantos propugnaban lo que él (o con todos cuantos propugnaban lo contrario), sorprende verle tan desprovisto de gazmoñería y palabras huecas; sorprende su sentido de la humanidad tal como es, con sus flaquezas eternas. Siendo demócrata fervoroso, supo reírse con la mejor vena de su humorismo del pánfilo radical al uso, de ese hombre que se enciende y grita:

«¡qué lo pruebe!», en cuanto alguien dice algo. Libró batallas por el derecho electoral; no pintó las elecciones tales como son, de color de rosa. Creía, sí, en el Gobierno parlamentario; mas nunca pretendió, como nuestros periódicos de hoy en día, hacer del Parlamento una institución más heroica y respetable de lo que es en efecto. Los derechos de los no-conformistas, a quien se oprimía con ferocidad, encontraron en él un paladín; pero un paladín que no habló nunca con aquella unción, ni dió a sus gestos aquella mecánica gravedad con que los untuosos perseguidos lo engrasaban todo. Lejos de ello, les puso delante de los ojos, como espejo terrible, la abotagada faz de bobalicón de Mr. Chadband. Vió que Mr. Podsnap pensaba hartopoco en cuanto en el mundo no es Inglaterra; pero vió igualmente que Mr. Jellyby pensaba hartomuchoen lo de fuera. En el último libro que salió de su pluma, nos da con Mr. Honeythunder un cuadro tan odioso como edificante de todos los reóforos liberales, y los pone en la boca de un hombre sin liberalidad. Pero, sin duda, la mejor prueba de su equilibrio y salud intelectual la ofrece el hecho de que, aunque dogmático, jamás se alistara en ningún dogma pasajero. Jamás se metió, siguiendo a los fanáticos, por callejones sin salida, ni políticos ni económicos. Su camino fué siempre el camino real de la revolución.

Nunca hubiera admitido Dickens que, por consideraciones económicas, haya que prender fuego a las fábricas—como, de seguro, tampoco lo hubiera admiti-



do Rousseau. Nunca se le ocurrió pensar—como, de seguro, tampoco lo hubiera pensado Danton—que el Estado carezca del derecho de instruir al niño, o de salvarle la vida. Era un radical vehemente, nunca fué un radical manchesteriano. Si utilizaba como piedra de toque la Utilidad, jamás se le ocurrió ser utilitariano. En un tiempo en que los economistas escribían cosas llenas de dulzonería publicó él su novela *Tiempos difíciles*, libro que se le figuró a Macaulay de un «socialismo hosco», tal vez porque no era de un liberalismo condescendiente. Pero Dickens no fué nunca socialista, aunque individualista tampoco lo fuese; y en todo caso, de lo que jamás tuvo nada fué de hosco. La verdad es que ni siquiera fué político, en ningún sentido, sino simplemente hombre de juicio muy agudo y rápido para todo lo que no afectaba a su esfera más privativa, y que percibía que el tratar de conducir el Estado sobre una sola fuerza o un solo móvil es, con toda probabilidad, insensatez pura. Cuanto de espinoso, turbio o muerto, la gran corriente de la filosofía liberal había ido tomando en su curso, él, por instinto, lo arrojaba fuera del caudal. Era, quizá, romántico en exceso; pero sólo se afanaba por cosas reales. Y si la Libertad le importaba mucho, nada se cuidó, en cambio, del *Laissez-Faire*.

Su choque con América, ofreciendo interés en muchos aspectos lo tiene muy especialmente porque presenta el mejor ejemplo de esa fría objetividad tan singular e inesperada, de ese sentido de equidad inso-

bornable con que, bruscamente, podía poner en conmoción el universo. Sea el que fuere el grado de exactitud de su visión de la vida americana, la indignación de los americanos resultaba natural e inevitable. Recuérdense las circunstancias generales del mundo por aquel entonces. Al final de la época precedente, el ámbito de la civilización cristiana se había llenado de trompetas guerreras que, sacando a las gentes de su letargo, les invitaban a tomar partido, con los ojos aún nublados, en un nuevo y confuso Armagedón. Alemania y Austria formaron del lado del viejo orden; Francia y América, del lado del nuevo; Inglaterra, como en el caso de la Reforma, vino finalmente a quedar en una posición intermedia, casi imposible de definir. Creaba una democracia, y, sin embargo, mantenía su aristocracia; porque, tras reformar la Cámara de los Comunes, dejaba subsistir unas magistraturas que no eran (como no son) sino una liga de señores contra el mundo. Sin duda de ninguna clase, detrás de esto estaba la gran masa creciente de la democracia dogmática; con seguridad, miles de gentes, tal vez millones, esperaban la República en los próximos cincuenta años. Lo más directo e instintivo que podían hacer esas gentes era mirar para el otro lado del Atlántico, donde una parte de la comunidad inglesa, ya republicana, aparecía como la vanguardia del pueblo de Inglaterra en marcha hacia la Libertad. Casi la totalidad de los liberales del siglo XIX idealizaron desmedidamente a América. Y mientras, la madre patria

derrotada, con sus coronas nobiliarias y sus magistrados comarcales, se presentaba a los americanos, ebrios aún de su primera épica guerrera, como un castillo feudal a punto de rendirse.

Hasta ahora, los hechos son claros. Pero he aquí que, a medio camino del siglo XIX, empieza a hacerse oír en Inglaterra la voz violenta de un satírico. En su significación política, sonaba como el grito medio reprimido de la República frustrada. Afirmábase que Inglaterra era ya libre, que los ingleses ya habían recogido cuanto de aprovechable aportara la Revolución; pero la voz aquella no condescendía con estas pretensiones. Volcaba, enfurecida, cataratas de desprecio sobre los llamados compromisos operantes de Britania, sobre el artificio de los dos partidos, sobre los Gabinetes oligárquicos, sobre los departamentos ministeriales, sobre los jueces de Paz, sobre las Juntas administrativas de las Parroquias, sobre las instituciones de caridad. Ese satírico era Dickens, y recuérdese que no sólo le acompañaba el ímpetu, sino una audacia clamorosa; cosa que él vapulease, quedaba verdaderamente malparada, lo que está lejos de ser frecuente. Trepaba hasta encararse con el grave dignatario de la Junta parroquial, sostenido de veras por los gobernantes, de veras temido como un dios por el pobre, y le colgaba del pescuezo un nombre injurioso; desde ahora, se llamaría para siempre Bumble. O enfrentándose con el anciano caballero inglés que presta gratuitamente sus servicios patrióticos como magistra-



do local, le dejaba convertido para los siglos en Nupkins, una lechuza sacada a pleno día. La sátira es literalmente incontestable; pues ¿cómo negar que un tipo como Nupkins puede ser, y es, titular de una magistratura, mientras conservemos el curioso sistema en virtud del cual al rico del distrito le investimos de juez en el distrito? Para no ver el resultado, lo único que nos queda es cerrar los ojos e imaginarnos un ricachón adornado de todas las prendas, un ricachón adorable. Y, de hecho, ¿no es esto lo que hacemos? Pero Dickens, en este punto, era simplemente realista, y nos invitaba a mirar a Nupkins, esto es, al objeto desatentado y extravagante que habíamos fabricado. De suerte que se empeñaba en no considerar a Inglaterra como el país donde la libertad, de precedente en precedente, iba poco a poco creciendo. Parecería que se empeñase en considerarla como un montón informe de malos usos del siglo XVII, desechados en el resto del mundo. O lo que es igual: miraba a Inglaterra con ojos de demócrata americano.

Así, cuando la voz, creciendo de volumen, alcanzó América, los americanos dijeron: «He aquí el hombre que sacudirá de veras aquel viejo país, y arrojará a sus reyes y sus maceros de cabeza al mar. Que venga acá, y le enseñaremos una raza de hombres libres, tal como los sueña, habitando de veras sobre este viejísimo planeta. Allí hay una monarquía y un tinglado oligárquico, objeto de sus diatribas y burlas. Aquí encontrará una República que ensalzar.» Y parecía, cier-

tamente, una consecuencia natural que, tras denunciar la Inglaterra antidemocrática como el desierto, anunciase la América democrática como la tierra prometida. Cualquiera se hubiese atrevido a profetizar que, habiéndole llevado su furor contra el viejo orden al borde de la imprecación declamatoria, su gesto por el orden nuevo había de llevarle al borde del latiguillo y la jaculatoria huera. Envuelto en una oleada de idealismo republicano, en medio de homenajes, esperanzas y anticipada gratitud, el gran demócrata penetró en la Gran Democracia. Miró en torno suyo: vió una América conseguida, incuestionablemente progresiva, incuestionablemente gobernada por el pueblo. Y luego, con una frialdad más que americana, con un más que americano descaro y osadía, tomó la pluma y escribió *Martín Chuzzlewit*. Su enfermiza y perversa salud mental se había rebelado de nuevo. El sentido común es una cosa terrible, algo indómito e impulsivo, que ignora toda regla; y volviéndose contra ellos, el sentido común los cubrió de improperios.

Yendo por partes, veamos cómo sucedieron las cosas; porque es menester conocer el desarrollo de la contienda antes de juzgar a los contendientes. Al decir que tomó la pluma y se puso a escribir *Martín Chuzzlewit*, me sirvo de una expresión elíptica. Estando aún en América, redactó las notas que habían de servir más tarde para la parte de esa novela que en América ocurre; pero es de suponer que fué una decisión posterior la que le hizo intercalar esas impresio-

nes en un libro, y que en virtud de una idea sobre la marcha, y no de una ida previa, entraron en *Martín Chuzzlewit*. Tenía Dickens la pésima costumbre (artísticamente hablando) de alterar una narración a la mitad, como hizo en el caso de *Nuestro común amigo*. Y consta que si envió al joven Martín a América, fué porque no sabía qué hacer con él, y porque (para decir toda la verdad) habían bajado las ventas. Pero la primera acción que los americanos consideraron como igualmente hostil fué la publicación de las *Notas americanas*, a cuya gestación vamos a referirnos. La idea de visitar América, un tanto vaga en un principio, le había venido desde antes de la publicación de *El almacén de antigüedades*. En el tiempo que siguió fué creciendo y haciéndose más imperiosa, al modo persistente y acuciador en que solían los proyectos tomar cuerpo dentro de él y poseerlo. En cierto sentido, luchó con la idea. Existían ciertamente razones de peso para que luchase con ella. Por entonces, no sólo tenía Dickens mujer, sino varios hijos, que, por el mero hecho de existir, constituían una fuente de dificultades. El mismo Dickens refiere que su mujer rompió a llorar cuando el proyecto fué mencionado por primera vez. Pero era típico de él no poder renunciar nunca sin tortura a un proyecto. Poseía ese optimismo nervioso y desasosegado que propende siempre a decir: «Sí»; que padecerá el agobio de un arrepentimiento eterno si por acaso dice: «No». La idea de ir a América podría ser dudosa; la idea de no ir era horrible. «Sería



una verdadera pena desaprovechar esta oportunidad», escribe. «... De cualquier modo, habrá que encontrar, Dios mediante, el modo de hacerlo.» Y se encontró el modo, a toda costa. Quiso primero llevarse la mujer y los hijos consigo. A esto vinieron a oponerse obstáculos definitivos; pero de ir él no desistió. Él mismo cayó enfermo de cuidado; pero no desistió. En 1842 partía para los Estados Unidos.

Arribó a su destino, y el país le gustó. Con sobrada razón dice su biógrafo John Forster que constituye una deuda nuestra, tanto para él como para la gran nación que lo acogía, el registrar esa buena impresión primera, y que esta impresión debe ser «considerada independientemente de cualquier modificación que experimentase después». Pero la modificación que experimentó después no fué, como ya he dicho, más que un súbito revolverse contra el latiguillo y la palabrería huera, esto es, contra la repetición. Estaba dispuesto por completo a creer que todos los americanos fuesen hombres libres; y lo habría creído, de no habérselo dicho todos así. Estaba preparado por completo para que América le gustase; y le habría gustado, de no haberla encontrado tan gustosa de sí misma. La «modificación» que experimentaron sus opiniones no procedía de modificación alguna de América, como por primera vez la vió. Su admiración no cambiaba porque América hubiese cambiado. Cambiaba porque América no cambia. Si los yanquis acabaron por irritarle, no se debió a que dijese diferentes cosas, sino,

al revés, a que decían siempre las mismas. Que constituían una República, y que formaban una nación nueva y vigorosa, parece bien natural que se apresurasen a notificarlo a un extranjero famoso que ponía por primera vez pie en sus costas. Pero tenía algo de enloquecedor oír cómo inacabablemente, de la mañana a la noche, se lo decían uno a otro en el primer vehículo público o en el primer despacho de bebidas. No era que los americanos se hubiesen cansado de elogiarlo; era más bien que seguían cubriéndole de elogios. Ni tampoco que sus elogios le sonasen más placenteros cuando los oyó por vez primera. Incluso los elogios con que se rociaban a sí mismos le parecieron placenteros al oírlos por primera vez. Que la democracia fuese grande, y él mismo un escritor insigne, he ahí dos verdades en que nunca, hasta el día de su muerte, dejó de creer Carlos Dickens. Fué, repito, la vacía, la mecánica reiteración lo que le aguijoneó y puso en pie su sentido del humor; como una fiera preparada a saltar sobre la presa, se puso en pie bruscamente el león de su risa. Bruscamente, se le hizo insufrible oír decir la verdad una vez más. La había oído novecientas noventa y nueve veces; y, de pronto, comprendió que era mentira.

Cierto que una circunstancia muy especial había ido preparando y precisando su desilusión. El despojo y piratería de que era objeto la literatura inglesa, como consecuencia de la regulación de la propiedad intelectual en América, le llegaba al alma—le llegaba al

alma como cualquier otra cosa, entrase o no en juego su interés personal. No es que al proyectar su viaje hubiese tenido la intención de discutir este problema; cuando, tiempo después, se oyó acusar de haberla tenido, revolvióse furioso contra la imputación, «calificable únicamente con una de las palabras más cortas que hay en el idioma inglés». Pero su entrada en los Estados Unidos había resultado casi triunfal; la tribuna o el *podium* estaban listos, esperándole; y se encontró con fuerzas para hablar de lo que fuese. Muchos literatos norteamericanos, sobre todo Washington Irving, lo habían acogido con extraordinaria cordialidad; y asistido de esta confianza, creyendo pisar terreno firme, aventuróse por la senda espinosa de los derechos de autor. En innumerables discursos y conferencias atacó la regulación jurídica y la teoría sobre la materia como injustas y lesivas para los escritores ingleses y para los mismos lectores del país. El efecto de su osadía le dejó atónito. «Creo que no existe otro país—escribe—, sobre la superficie toda de la tierra, donde haya menos libertad de opinión en cualquier materia respecto de la cual haya divergencia de opinión. Lo digo bien a pesar mío, con decepción y pena; pero lo creo así desde el fondo de mi alma... El que yo, por mi cuenta y solo, me haya atrevido a asegurales que existe un punto respecto del cual no son justos ni para con sus propios compatriotas ni para con nosotros, les ha hecho enmudecer de estupor. A Washington Irving, a Prescott, a Hoffman, a Bryant,



a Halleck, a Dans, a Washington Allston, a todos, en fin, cuantos aquí escriben, les interesa la cuestión, y ninguno se ha atrevido a levantar la voz para lamentarse del atroz régimen jurídico... Lo que asombra es que pueda encontrarse un ser humano con bastante temeridad para insinuar a los americanos el que, posiblemente, su comportamiento no es ni justo ni acertado. Desearía que hubieseis podido ver las caras que tenía delante, a ambos lados de la mesa, al comenzar a hablar sobre Scott. Desearía que me hubieseis oído despacharme a mi gusto. De tal modo me hervía la sangre en las venas, al pensar en la monstruosa injusticia, que me parecía medir doce pies, mientras les hacía, quieras que no, tragar mis palabras.»

Esto es casi un retrato de Dickens. Casi podemos ver la pequeña figura, bien erecta, con su rostro y sus cabellos llameantes.

Tales razones, entre otras, originaron la irritación de Dickens con América. Para que América se sintiese irritada con Dickens, no faltaban tampoco buenas razones. Yo no pienso que el enojo que levantaron sus discursos acerca del derecho del autor fuese únicamente, como suponía él, cosa de la insolencia nacional de un pueblo satisfecho de sí mismo. Norteamérica será siempre un misterio para todo inglés genuino; pero se me figura que de algún modo se las compuso Dickens para tocar a Norteamérica en una fibra muy sensible. Algo que chocará siempre a cuan-

tos ingleses, para su suerte, tienen amigos norteamericanos, es que no existiendo en parte alguna un materialismo tan crudo y material como el de América, no hay en parte alguna un idealismo tan crudo e ideal como el de América. América siempre ha de impresionar al inglés por ser blanda a destiempo y ruda a destiempo; grosera y ruda, justamente en aquello mismo en que todos los hombres civilizados son delicados; delicada, en aquello mismo en que todos los hombres mayores de edad son groseros. Algún bello ideal corre a través de este pueblo; mas corre, se diría, en sentido oblicuo. El único que ha captado esto que aquí indico ha sido Stevenson, al pintarnos, en su *Wrecker*, la disparatada delicadeza de Jim Pinkerton. Porque América posee una nueva delicadeza, un refinamiento tupido y, por decirlo así, grosero. Pero hay otro modo de ilustrar esa idea, y es decir que nada, por parte de Dickens, el escritor divino, tenía tantas probabilidades de parecerles a los americanos tan inconveniente e indelicado como el ponerse a hablar de asuntos de dinero. Nada tan típico de América como el suponer que un genio ha de acampar por fuerza en regiones sustraídas a lo comercial. Sabemos que lo encontraron deplorable por su egoísmo; posiblemente les pareció deplorable por su indelicadeza. Un soñador como él, bello y joven, de negros cabellos encrespados, ni siquiera debe de sospechar la existencia de sus derechos de autor. Porque es completamente injusto el decir que los norteamericanos adoran el dólar. Ado-

ran otra cosa—otra de las supersticiones pasajeras de nuestro tiempo: adoran el intelecto.

Si América poseía esa cualidad «pinkertoniana», esa sensibilidad nueva y en crudo, Dickens era el hombre más adecuado para sacar a América de quicio. Porque era lo más opuesto en todos los sentidos. Los valores que respetaba Dickens eran anticuados y fundamentales. En la cúspide, dominándolos todos, ponía la libertad despreocupada y el vivir cómodo y suelto, dos cosas que sólo pueden tenerse a base de muy viejas convenciones, como la despreocupación de los señores y la deliberación de los rústicos. No era hombre dispuesto a dejarse atrapar en las redes de ese idealismo tenso y trémulo que postulaban en América patriotas y oradores. Por añadidura, contribuyó al mismo efecto algo relacionado directamente con la cuestión de los derechos de autor y sus personales pretensiones pecuniarias. Ni a Dickens le importaba que le creyesen o no demasiado «elevado» para reclamar sus ganancias, ni le avergonzaba lo más mínimo ponerse a reclamarlas. Muy arraigado en él (le guste o le disguste al lector moderno), había un sentido que era muy intenso en todos los viejos radicales—sobre todo, en los ingleses: el sentido de los derechos de la persona, incluídos los propios, como algo no sólo útil, sino sagrado. No creía que una pretensión sea menos justa y solemne porque resulte ser, a la vez, interesada; no dividía las pretensiones en interesadas o altruístas, sino en fundadas e infundadas. Es signi-



ficativo que, al reclamar su dinero, nunca lo hiciese con ese vergonzoso cinismo, con esa especie de brutalidad un poco cohibida, con que el moderno hombre de negocios se cree obligado a remachar, entre dientes, que los negocios son los negocios, y que la caridad bien entendida empieza por uno mismo. Empleaba la misma voz decidida y combativa con que hubiese reclamado una reparación de honor. Mientras sus críticos americanos censuraban sus móviles interesados, hasta escarnecerlo, como una descalificación, blandía él su interés como una bandera. «¡No les importa—escribía en medio de su asombro—que, de todos los hombres en vida, sea yo la primera víctima por ello (el régimen americano de propiedad intelectual)! ¡No les impresiona el que tenga tanto derecho a hablar y ser oído!» Lo que a ellos les parecía una barrera—su interés—, lo exhibía él como un pasaporte. Estimaban ellos que, de todos los hombres, el menos llamado a hablar era él, por ser el más interesado. Pero él creía que le competía hablar el primero, por ser el principal ofendido.

Esta decepción particular que le produjo América en lo referente a la tiranía de la opinión pública, no se explica tan sólo por el hecho de que Dickens fuese un inglés representativo, esto es, un ser propenso, entre todos, a hacer hincapié en cuanto afecta a la libertad del individuo. La decepción hay que referirla, a la vez, a esa desazón, más extendida y vaga, de que ya he hablado: la desazón provocada por un pueblo que

vive constantemente contemplándose en el espejo. La tiranía era irritante, no tanto a causa de los sufrimientos y vejaciones de la minoría, sino por cuanto dejaba entrever de la inmensa felicidad de la mayoría entontecida. La misma vastedad de la vana raza le sulfuraba; su inmensidad, su unidad, su paz. Más que oírla quejarse, le irritaba el saberla contenta. Como una pesadilla, le rodaba por las avenidas de la fantasía la idea de esa masa inimaginable de millones, cada uno afirmando, sin variar una coma del siguiente, que Washington era el hombre más grande que haya pasado por la tierra, y que la Reina Victoria vivía en la Torre de Londres. Finalmente, él se mantuvo en sus trece: conservó los postulados de su ideal democrático originario, y censuró a América, no por creerla demasiado liberal, sino porque no le parecía lo suficiente. Entre otras, escribió estas frases bien significativas: «Tiemblo de pensar que un radical pueda llegar aquí, salvo que se trate de un radical por principios, de un radical por razón y reflexión, que extraiga su fe de su sentido del derecho. Porque de no ser así, me temo mucho que había de volverse a casa convertido en reaccionario... Me temo que el golpe peor que jamás se haya asestado a la libertad se lo dé este pueblo con el fracaso de su ejemplo en el mundo.»

Aún seguimos esperando para ver si esta predicción se ha cumplido; pero nadie podrá decir que haya sido falsificada.

Fué al Oeste por los grandes canales; fué al Sur,

y entró en contacto con las regiones esclavistas; vió Norteamérica superficialmente, cierto, pero en su vasta totalidad. En conjunto, la gran masa de sus impresiones fué satisfactoria. Había vibrado con pasión, por anticipado, contra los poseedores de esclavos, jurando que no aceptaría homenaje público alguno en el país de la esclavitud (resolución que no mantuvo, presionado por la amabilidad del Sur). Sin embargo, los choques efectivos con los mantenedores del sistema no fueron sino pocos y leves. Ciertó que en ellos puso a contribución, como de costumbre, su vivacidad y su fuego; mas sería un gran error el suponer que su reacción contra América tuvo por razón principal, o por una de sus razones principales, el horror que le inspiraba el problema de los negros. Aparte y por encima de su aversión al latiguillo, y de su hastío ante el aluvión retórico, de que hemos hablado, su principal protesta era contra la mala educación; tomando un poco de perspectiva, más fuerza parece haber dado a su antiamericanismo el que los americanos escupiesen, que no el que conservasen los esclavos. Con todo, cada vez que los fundamentos morales de la propiedad sobre hombres vinieron bajo discusión, mostró Dickens su indomable y honrosa intolerancia. Ciertó contradictor, lleno de ardor antiaboliconista, le espetó una vez fastidiosamente el conocido argumento esclavista según el cual nunca puede entrar en el interés económico de un dueño de esclavos averiar o devaluar su mercancía. Al contar la discusión, Dickens



escribe: «Le repliqué muy serenamente que no entra-  
ba en el interés de nadie el emborracharse, robar o  
jugar, ni incurrir en ningún otro vicio. Y, sin embar-  
go, que se incurre en vicios. Que la crueldad y el  
abuso irresponsable del poder constituyen dos de las  
malas pasiones de la naturaleza humana, con la par-  
ticularidad de que no juegan para nada en ellas con-  
sideraciones de interés o de ruina.» No se puede du-  
dar de que Dickens, al replicar así, expresaba algo muy  
moral, lógico e incontestable. Pero acaso se pueda du-  
dar de que lo expresase «muy serenamente».

Regresó a la patria en la primavera de 1842, y a  
fines de ese año aparecían las *Notas americanas*. La  
gritería suscitada a propósito de los derechos de autor  
creció en bramido a sus espaldas. Y, sin embargo, al  
abrir las *Notas*, no encontramos sino leves ofensas, y,  
para decir la verdad, menos interés que de costumbre.  
No ofrecía el libro un cuadro fiel de América, ni si-  
quiera de la visión dickensiana de la vida americana;  
y ello por dos razones. La primera, que Dickens ex-  
cluyó intencionadamente de esas páginas toda refe-  
rencia a la cuestión de la propiedad intelectual, o sea,  
a aquello que precisamente le había llevado a descu-  
brir lo tiránica que puede ser una democracia. La  
segunda, que, dejándose llevar por su fuego, critica  
aquí a América por defectos que, después de todo, no  
son específicamente americanos. Así, por ejemplo, se  
indigna del estado deficiente de las prisiones, y las  
compara desfavorablemente con las colocadas en In-

glaterra bajo la dirección de Tracey y Chesterton, dos reformadores del régimen penitenciario a quienes Dickens tenía en gran estima. Pero el que las cárceles americanas fuesen inferiores a las inglesas era, con evidencia, algo puramente accidental. No hay en el espíritu americano nada que impida la adopción de reformas como las de Tracey y Chesterton; no hay nada que impida el conseguir cuanto con dinero, energía y organización pueda conseguirse. Pueden tener los Estados Unidos (y de hecho, a lo que sé, lo tienen) un sistema penitenciario más depurado, humano y eficiente que ningún otro país del mundo; el genio malo de Norteamérica no desaparecerá por ello. Quedará todo lo que hace de Pogram y Chollop seres irritantes y absurdos. Y contra el genio malo de Norteamérica iba a descargar ahora un segundo golpe, muy diferente del primero.

En enero de 1843 salía la primera entrega de la novela titulada *Martín Chuzzlewit*. La primera y la última parte del libro, sin relación alguna con América ni el problema americano, en cualquier caso merecerían ser mencionadas de pasada. Pero con excepción de esos dos gigantes de lo grotesco, plantados a ambos lados de la puerta que abre paso a la narración, Pecksniff y Mrs. Gamp, *Martín Chuzzlewit* será principalmente admirada por su excursión americana. O sea, por una buena sátira embutida en una novela indiferente. Ciertamente que la señora Gamp es un «estudio» espléndido, pintado con esos colores ricos, acei-

tosos, casi grasientos, de que están hechos los grandes caracteres cómicos de Inglaterra: los colores que hacen pastosa la misma dicción de Falstaff y ponen un temblor en su jocunda degradación. También Pecksniff es casi perfecto; es demasiado bueno para ser verdad. Fuera de esto, lo único que hay que decir de él es que aquí, como en general en las novelas de Dickens, las mejores figuras dan su mejor medida cuando menos tienen que hacer. Los personajes de Dickens son perfectos mientras Dickens puede mantenerlos fuera de sus historias. Bumble es perfecto, hasta que lo hacen depositario de un oscuro secreto; como si pudiese encontrarse alguien lunático al extremo de confiar un secreto a Bumble. Micawber es noble mientras es inactivo; pero al ponerse a espiar a Uriah Heep, se hace inverosímil, porque es obvio que ni Micawber ni ningún otro ser humano emplearía a Micawber de *detective* particular. Por modo análogo, Pecksniff es lo mejor en la historia, mientras que la historia es lo peor en Pecksniff. Su estratagema contra Martín el viejo, sólo puede ser calificada diciendo que es tan estúpida como la estratagema de Martín el viejo contra él. Y su caída al final es una de las raras caídas de Dickens. De seguro, no había necesidad de tomar tan en serio a Pecksniff. Porque es un personaje puramente risible; lo es tanto, que se convierte en adorable. ¿Para qué el trabajo de desenmascarar a un hombre a quien hemos empezado por poner una careta transparente? ¿Por qué citar a todos los personajes



para dar testimonio de la ejecución de un hombre en quien ninguno de ellos cree? ¿Y para qué ese esfuerzo y, finalmente, ese aire de triunfo, por reírnos de él, si desde el principio estaba hecho sólo para que de él nos riésemos?

Pero lo memorable en el *Martín Chuzzlewit* es lo que ahora nos interesa: su parte americana. Tiene todo el aire de las grandes sátiras; pero aunque no fuese más que una difamación descomunal, aún poseería grandeza. El libro serio que escribió Dickens sobre América no era sino una traca, probablemente con la pólvora húmeda. Como quiera, nos consta que América ha de sobrevivir a este tipo de libros serios. Pero su libro fantástico puede que sobreviva a América. Puede que la sobreviva, como *Los caballeros* han sobrevivido a Atenas. *Martín Chuzzlewitz* posee esa calidad de las sátiras mejores, que le hace al crítico olvidarse de inquirir si el retrato se parece al original, porque el retrato es mucho más importante que el original. ¿A quién importa que Aristófanes fuese o no exacto al describir a Cleón, que está muerto, si con tanta exactitud describe al demagogo, que no puede morir? Pues acaso a los hombres de alguna edad futura preocupé tan poco si la antigua civilización del Oeste, las ciudades perdidas de Nueva York y San Luis, están fielmente retratadas en el colosal monumento de Elijah Pogram. De hecho, estos episodios con fondo americano contienen mucho más que su absurdidad embriagadora; hay más que humorismo en

el mozo que perora sobre el león británico, y dice: «Provoco a ese león. Yo sólo me atrevo con él», o en aquel otro sujeto que asegura a Martín que, al afirmar que la Reina Victoria no habita en la Torre de Londres, «incurre en un error nada infrecuente entre sus compatriotas». Aquí Dickens pone el dedo en una llaga que no está sólo en sus enemigos, sino en su propio cuerpo. El gran demócrata se hace cargo de uno de los peligros de la democracia. El gran optimista descubre una horrible pesadilla del optimismo. Y, sobre todo, el inglés genuino combate un peligro que no es meramente americano, sino también inglés. La eterna y complaciente repetición de semiverdades patrióticas; el perpetuo perfumarse a sí mismo con perfumes pesados, y, más que nada, el gigantesco recelo frente a enemigos chicos, y los urgentes retos lanzados a enemigos muy distantes: todas éstas son tentaciones a que sucumbe el inglés tanto como el americano. Podrá ser *Martín Chuzzlewit* una caricatura de Norteamérica; podrá ser Norteamérica una caricatura de Inglaterra; pero en el colegio más austero, y en la más apacible mansión rural de Inglaterra, se esconde el germen de esa misma locura esencial que llena el libro de Dickens, cual un manicomio, de chillones Chollups y de Bricks delirantes. Esa locura esencial es la idea de que el buen patriota es el hombre que se siente satisfecho de su país. Ahora bien: tal noción del patriotismo era desconocida en las pequeñas repúblicas paganas de donde arranca el patrio-

tismo europeo. Y era desconocida en la Edad Media. En el siglo XVIII, al constituirse la política moderna, un «patriota» significaba un descontento. La palabra tenía un sentido opuesto a «cortesano», término con que se designaba al defensor del presente estado de cosas. En todos los otros países modernos, especialmente en países como Francia e Irlanda, donde ha habido que hacer cara a dificultades reales, la palabra «patriota» viene a significar algo así como un pesimista en política. Tal idea y tales países presentan, por su parte, no pocas exageraciones y peligros; pero la exageración y el peligro de Inglaterra son los mismos de la *Watertoast Gazette*. Eso que, un tanto disparatadamente, denominamos civilización anglo-sajona está empapándose, hoy por hoy, de un débil orgullo. Utiliza grandes masas de hombres, no para que estalle la discusión, sino para procurarse el deleite de la unanimidad; utiliza las masas como si fuesen colchones. Emplea los órganos de opinión para adormecer en halagos al pueblo, no para ponerle en guardia. Y en realidad logra, no sólo que el resto del mundo nos sea desconocido, sino que nos olvidemos por completo de que existe. Ahora bien: cuando una civilización olvida realmente al resto del mundo—se desentiende de él como de algo, por antonomasia, oscuro y bárbaro—, no hay más que un adjetivo que convenga al destino final de esa civilización: el adjetivo «chino».

La América de *Martin Chuzzlewit* es un manicomio; pero camino de ese manicomio vamos todos. Por-



que la satisfacción de lo completo, y aún el *confort*, son casi la definición de la locura. El demente es un hombre que vive en un mundo pequeñito, y lo cree inmenso; habita sobre un décimo de verdad, y se le figura la verdad entera. Un orate no puede consentir en que exista un cosmos fuera de una cierta historia, conspiración o visión. De aquí que cuanto más claramente nos aparezca el mundo dividido en sajones y no sajones, nuestros espléndidos «nosotros», por un lado, y el resto, por otro, más ciertos podemos estar de que vamos, lenta y sosegadamente, para locos. Cuanto más obvias y satisfactorias nos parezcan nuestras cosas, más seguros de que vivimos en un mundo irreal. Porque el mundo de la realidad no es satisfactorio. Cuanto más claros se hagan para nuestros ojos los hechos y colores de la superioridad anglo-sajona, con mayor seguridad sabremos que estamos soñando. Porque el mundo real no es obvio ni claro. El mundo real está lleno de complicaciones estimulantes y de sorpresas brutales. El *confort* es, a una, la bendición y la maldición de los ingleses; y es también la de los americanos del tipo de Pogram. Quizás, respecto a éstos, se trate de un *confort* ruidoso, alborotado, de un *confort* trepidante y funambulesco; pero, al fin y al cabo, de *confort*. Porque entre la alcoba guarnecida de plumas y la celda almohadillada no hay ni el canto de un duro.

## CAPITULO VII

### DICKENS Y LA NAVIDAD

EN julio de 1844 hizo Dickens el viaje que contó luego en el libro titulado *Cuadros de Italia*. Son, desde luego, cuadros llenos de vida; pero no hay por qué considerarlos especialmente como escenas de Italia. No hay por qué inquietarse por este libro, como si respondiese en efecto a la mentalidad de Dickens cuando viajaba fuera de Inglaterra. En realidad, jamás viajó fuera de Inglaterra. En todas esas páginas tan divertidas no existe la menor señal de que sintiese esas grandes cosas extranjeras que, esperando por nosotros, yacen en el Sur de Europa: la civilización latina, la Iglesia católica, el arte del centro, el fin inacabable de Roma. Sus viajes no son viajes por Italia, sino por Dickenslandia. Supo ver cosas divertidas y contarlas de modo divertido. Pero tan divertidas habrían sido, y no peor contadas, las que hubiese sabido ver en cualquier calle de Pimlico. Pocas veces es tan chispeante, aun en su más endiablada novela, como al

describir la escena de la muerte de Napoleón en el teatro de marionetas. La perfección de esa figura del doctor, que, debido a algún desarreglo de los hilos, «revolotea por encima de la cama, lanzando sus opiniones médicas al vacío», es casi insuperable. ¿Y qué puede captar mejor el espíritu del melodrama que la colosal depravación de la imagen de palo de «sir Uudson Low»? Pero en todo ello, para nada entra el italiano. Tanta gracia—incluso, de seguro, la misma—habría sacado Dickens de una representación con Punch y Judy, los muñecos ingleses, en cualquier guñol de Long Acre o del Campo de la Venta de Lincoln.

Su sátira de Plornish y Podsnap era justa y sincera; pero Dickens mismo resultaba tan inglés como Podsnap o Plornish. Profesaba un humanitarismo cordial y abrigaba un sentido sincero de justicia para con todas las naciones, hasta donde se le alcanzaba. Pero ese mismo tipo de humanitarismo y ese mismo sentido de justicia eran ingleses. Era un hijo de Inglaterra de los que hicieron el Librecurso, la más inglesa de todas las cosas, basado como está, a la vez, en el cálculo y el optimismo. Sentía respeto por las catacumbas y las góndolas; mas ese mismo respeto era inglés. Sentía asombro ante los bandoleros y los volcanes; mas ese mismo asombro era inglés. Aun la idea de que Italia se compone de tales ingredientes es una idea inglesa. Las cosas fundamentales no las entendió: la leyenda de Roma, la vida antigua del Medi-



terráneo, la civilización tan vieja como el mundo de la vid y del olivo, el misterio de la Iglesia inmutable. Y debemos alegrarnos de que no las entendiese; porque para entenderlas hubiese tenido que dejar de ser el que era: aquel inspirado mesócrata, aquel exaltado radical inglés de la gran Era del radicalismo de Inglaterra. Ese espíritu de Dickens es una de las cosas más auténticamente nacionales que hemos tenido. Todas las otras fuerzas, sobre todo aquellas de que más nos vanagloriamos, las hemos pedido prestadas. El imperialismo es extranjero, el socialismo es extranjero, como el militarismo y la instrucción obligatoria; en rigor, el mismo liberalismo es extranjero. Pero el radicalismo era cosa muy nuestra: tan inglés como los setos vivos.

En consecuencia, Dickens fuera de Inglaterra, para todo lo que cuenta, era simplemente el inglés fuera de Inglaterra; y el inglés fuera de Inglaterra, para todo lo que cuenta es simplemente el inglés en su patria. Esta generalización, sin embargo, comporta una reserva. Dickens sentía un deleite directo frente al exterior animado y brillante de la vida francesa: los uniformes de colores, los cielos como de esmalte azul, los arbolillos verdes, las casitas blancas; toda la escena repartida en colores primarios, los colores del cuaderno de pinturas de un niño. Y, por un rasgo de genio, este deleite suyo lo puso en boca de la señora Lirriper, patrona de casa de huéspedes de Londres, que se paga un viaje de vacaciones. Y es que Dickens sabía

que es siempre el ser más sencillo, y no el más sutil, el que percibe las diferencias. Todos esos colores los vió Dickens a través de los límpidos ojos del pobre. Dándose a las calles del continente, diríamos, y no a sus torres, mostraba inequívocamente esa combinación de que hemos hablado, combinación de sentido común y de sensibilidad extraordinaria. Si el Extranjero nos atrae, se debe, en realidad, a sus calles, y sus tiendas, sus trajes y sus sombreros; cosas todas más dignas de que las vayamos a ver que los castillos, las catedrales o los campamentos romanos. Por una razón: las maravillas del mundo son iguales sobre la superficie toda del mundo, al menos del mundo europeo. En todos los países cristianos tenemos castillos que dejan valles en sombra, tenemos catedrales que se clavan en las nubes, y caminos tan viejos que diríase que los hubiesen trazado los dioses. Un hortelano que saca nabos de Sussex no tiene por qué ignorar que las calzadas romanas son los huesos de Europa. A un escribiente de Lambeth no le queda más remedio que saber que un arte cristiano floreció en el siglo XIII, porque con sólo mirar al otro lado del río, podrá ver las piedras aún vivas de la Edad Media aupándose hasta las estrellas. En cambio, lo que por modo tan extraordinario impresiona al viajero son las cosas ordinarias: la comida, los indumentos, los vehículos; las cosas asombrosas son cosmopolitas; las corrientes son nacionales, peculiares de cada pueblo. Sobre idénticos arcos que los de Cantórbéry se alzan las agujas de

Colonia; pero lo que no hay modo de ver fuera de Alemania es una cervecería alemana. Para nada necesita un francés visitar la Abadía de Westminster, considerada como muestra de arquitectura inglesa, porque en cierto sentido no lo es. Pero un *hansom cab*, un símon de principio de este siglo, era una muestra de arquitectura inglesa; algo producido por la poesía peculiar de nuestras ciudades, y como el símbolo de una cierta acepción de la comodidad típicamente inglesa. En una palabra, era algo que podía suscitar una peregrinación de las naciones. Al inglés de imaginación lo encontraréis todo el santo día en un *café*; al francés de imaginación, en un *hansom cab*.

Esta especie de placer, Dickens sí sabía gustarlo en la vida latina. Pero ningún otro de naturaleza más profunda. No creo que pueda encontrarse prueba mejor de su radical desinterés que este hecho: durante la mayor parte del tiempo que pasó en Italia, estuvo ocupado escribiendo *Las campanas* y otros cuentos de Navidad; cuentos de la Navidad en las ciudades inglesas, llenos de niebla, de nieve, de granizo y de felicidad.

Dickens era capaz de descubrir en cualquier calle diferencias entre un hombre y otro más profundas que las divergencias entre naciones. Su pecado consistía en exagerar las diferencias. Sin salir de su propio cerebro o de su ciudad—sedes uno y otra de un magnífico caos—, podía encontrar tipos tan distintos entre sí como varias razas muy separadas de animales. Los



dos únicos meridionales que representan papeles de cierta importancia en sus novelas—los dos en la *Pequeña Dorrit*—son dos extranjeros que corresponden al patrón popular de Inglaterra; casi estoy por decir que son dos extranjeros de teatro. La villanía es, para los ingleses, un rasgo del Sur; por consiguiente, uno de esos extranjeros es un villano. Y otro rasgo meridional para los ingleses es la vivacidad; por consiguiente, el otro extranjero es vivaracho. Pero nos basta mirar el trazo de ambos personajes para comprender que Dickens no necesitó ir a Italia por ellos. Mientras que legiones de pobres millonarios dados a la pintura, de pobres aristócratas neurasténicos y de pobres intelectuales de Norteamérica dejados de la manos de Dios recorren afanosamente Italia en busca de inspiración literaria, Dickens—tal es mi vehemente sospecha—, para levantar esta novela italiana, se basó en los rostros de dos organilleros de Londres.

Bajo la luz del sol meridional, seguía pensando en la luz de los hogares del Norte. En medio de los palacios y los *campanili* blancos, cerraba los ojos para ver Marylebone y soñar un sueño delicioso de sombreretes de chimeneas. Para él—confesaba—, no había felicidad sin las calles. La misma mugre y humo de Londres le parecían adorables y llenan sus cuentos de Navidad como de un vaho vivificador. En los limpios cielos del Sur se le aparecía la niebla de su gran ciudad, colgada en la distancia, como una nube en el oca-so, y le punzaba el deseo de sumirse otra vez en ella.

Este tono navideño de Dickens, en conexión con sus viajes, sólo puede explicarse mediante un parangón con otro de sus libros. Mucho de lo que acabamos de decir acerca de los *Cuadros de Italia* vale para la *Historia de Inglaterra contada a un niño*; con una diferencia: si los *Cuadros*, en cierto sentido, redundan en incremento de su fama, la *Historia*, en casi todos los sentidos, la disminuye. Pero en ambas obras, la limitación tiene el mismo carácter. Lo que era Dickens viajando por lejanas tierras, era viajando por remotas edades: un radical inglés obcecado y sentimental, con un corazón muy grande y un entendimiento muy chico. Había de caer, por inclinación natural, en esa obsesión o debilidad del progresista moderno: en el hábito de considerar los problemas actuales como problemas eternos, y la última palabra, como la definitiva. No podía vencer la idea instintiva de que la verdadera cuestión que se planteaba, por ejemplo, a San Dunstan, era si apoyar a lord John Russell o a sir Robert Peel. Sin poderlo evitar, cuando miraba a las cimas remotas las veía iluminarse con la fogata arrebatada de su propia pasión política. Vivía para el mundo y sus urgencias; esto es, hacía lo que San Dunstan hizo. Vivía en un presente eterno, como todos los hombres sencillos. Su *Historia de Inglaterra* es ciertamente la «historia» de un niño; pero el niño es el que la escribe, no el que la lee.

Ahora que gracias a su mismo utilitarismo, barato y huero, Dickens resultaba no sólo inglés, sino, sin

saberlo, resultaba también histórico. La verdadera tradición de la «alegre Inglaterra» sobre él descendía, que no sobre los pálidos medievalistas que se figuraban volver a vivirla. Los pre-rafaelistas, goticistas y demás admiradores del medievo, por su misma sutileza y melancolía, poseían el espíritu de esta época nuestra. En su bufonería y desenfado, andaba Dickens transido del espíritu de la Edad Media. Resultaba más medieval en sus ataques de los tiempos medios que aquellos enamorados de sus apologías. Tenía lo que tuvo Chaucer: la afición a bromas y jugarretas, el amor por las historias largas, por la cerveza negra, por los blancos caminos de Inglaterra. Como Chaucer, percibía algo francamente cómico en la diversidad de los oficios humanos. En la peregrinación de Cantórbéry, Sam Weller, ¡qué gran adquisición habría sido! Habría referido un cuento incomparable. El *Damozel* de Rosseti, en cambio, hubiese aburrido a todo el mundo; a la priora hubiese parecido demasiado seguro, y a la mujer de Bath, demasiado pedante. Cuéntase que allá por los años Victorianos, cuando aquel movimiento conocido bajo el nombre de «Joven Inglaterra», que intentaba resucitar el feudalismo, cierto aristócrata alquiló un ermitaño para instalarlo en sus dominios. Y se añade que un día el ermitaño se declaró en huelga, exigiendo que le diesen más cerveza. Sea o no verdadero el suceso, invariablemente se cuenta como prueba de lo bajo que hemos venido a parar, cayendo desde los ideales de la Edad Media al nivel del presente día.



Pero a mí me parece que por el mero hecho de declararse en huelga para beber más cerveza, aquel santo varón resultaba mucho más medieval que el pobre loco que lo contratara.

Sería difícil proponer mejor ejemplo, para todo esto, que la gran apología de la Navidad que Dickens nos ha dejado en su obra. Luchando por la Navidad, se batía por la antigua alegría europea; por la festividad cristiana y pagana a una; por esa trinidad compuesta de comer, beber y rezar, frente a que tan irreverentes se muestran los modernos; por el día festivo que realmente es un festejo. Sus ideas sobre el pasado eran de las más pueriles. Creía que la Edad Media hubiese consistido únicamente de torneos y cámaras de tortura, y él mismo se figuraba un hombre activo de la Era industrial, casi un utilitario. Mas, a despecho de todo esto, defendía la festividad medieval, a punto de extinguirse, contra el utilitarismo en ascensión. De la Edad Media no sabía ver sino todo lo malo que en ella hubo. Pero peleaba por todo lo bueno. Y si se sentía tan entusiasta del antiguo vigor y de la sencillez antigua, era porque, no sabiéndolos antiguos, comprendía que eran cosas excelentes. En cuanto al medievalismo, le tenía tan sin cuidado como a los propios medievales. Al igual de ellos, lo que le importaba eran la lozana alegría y la risa viril, historias tristes de buenos amantes e historias jocundas de buenos vividores. Puestos a explicarle los extraños tonos crepusculares de Lippi y Botticelli, un Ruskin y un

Walter Pater le habrían aburrido. Contemplar la elegante agonía de la Edad Media no le producía placer alguno. El miraba la vida plena de aquellos tiempos; la miraba como si fuese una porción de la vieja superstición clamorosa y aun bullanguera, todavía intacta; y la saludaba como a una nueva religión. Los personajes de Dickens comen la tarta de Navidad en tales cantidades que dejarían pálidos de estupor a los medievalistas modernos. Estos son capaces de rendir toda suerte de honores a una vieja observancia; pero son incapaces de observarla. Pueden tributar a una fiesta de la Iglesia toda suerte de homenajes, salvo el festejarla.

Y (ya queda dicho) tal como se nos presenta su relación inconsciente con el pasado europeo, tal fué su relación inconsciente con Inglaterra. Si algo se figuraba ser con certeza, era cosmopolita; en todo caso, se creía el paladín de los encantos y méritos de los países continentales frente a la arrogancia de nuestra isla. Pero lo cierto es que resultaba mucho más el paladín de la vieja y genuina Inglaterra contra la Inglaterra comparativamente cosmopolita que a nosotros nos ha tocado ver. Y, sobre esto, de nuevo, la Navidad nos ofrece el mejor ejemplo. Ya he dicho que la Navidad es una de las innumerables festividades antiguas de los europeos cuya esencia consiste en una combinación de religiosidad y de ponerse alegre. Pero entre todas estas fiestas, ésta es también específicamente inglesa, por el peculiar estilo de ese alegrarse

y aun de sentir la religión. Pues el carácter del *Christmas* (tan distinto, por ejemplo, de la Pascua del Continente) reside sustancialmente en dos cosas: primera, del lado de lo terrenal, en la nota de bienestar recogido y doméstico, de *confort*, con preferencia a brillantez; y segunda, del lado de lo espiritual, en la nota de caridad cristiana, con preferencia a éxtasis cristiano. Como la caridad, el *confort* es un instinto inglés; aún más: como la caridad, es un mérito inglés, aunque pueda degenerar, y de hecho degenera, en materialismo, al igual de como la caridad puede degenerar, y degenera de hecho, en hipocresía y flojedad.

El ideal del *confort* pertenece peculiarmente a Inglaterra, y pertenece peculiarmente a la Navidad, y, sobre todo, es típica, específicamente, un ideal de Dickens. Mas, ¡cuidado!: por mucho que ello nos sorprenda, es un ideal mal entendido. Mal entendido por parte del Continente europeo, y acaso todavía peor, si ello es posible, por parte del inglés de hoy. En los restoranes del Continente, como si fuésemos salvajes, nos sirven a los ingleses carne cruda, siendo así que la vieja cocina inglesa es tan esmerada, tan exquisita como la misma de Francia. Y, mientras tanto, ha ido tomando cuerpo aquí, en Inglaterra, un patriotismo de *pervenues*, que representa al inglés caracterizado con toda suerte de atributos, excepto ingleses; como una mezcla de estoicismo chino, militarismo latino, rigidez prusiana y mal gusto americano. De suer-



te que Inglaterra, cuyo pecado es la exquisitez aristocrática, y cuya virtud es la afabilidad jocunda, a despecho de su tradición de los gayos gentileshombres de la Reina Isabel, es representada a los cuatro vientos (como en los poemas religiosos de Kipling) en la imagen colosal de un grave y violento segundón mal educado.

Mas un día, los suburbios—puesto que tan difícil es vivir a gusto y con bienestar en los suburbios—declaran con sus votos que el *confort* es algo grandioso y material. Pero todo *confort*, y especialmente el de Navidad, es justamente lo contrario de algo material y grandioso. Porque es algo mucho más poético, propiamente, que el Jardín de Epicuro. Algo mucho más artístico que el Palacio del Arte. Más artístico, porque se basa en un contraste: en el contraste entre el fuego y el vino, dentro de la casa, y la incesante lluvia, batiendo fuera. Más poético, porque hay en la Navidad como una nota de defensa, casi como un toque de guerra: la nota de sentirse sitiado por la nieve y el granizo; el toque para alegrarse dentro de una fortaleza. El primero que dijo que la casa de un inglés es un castillo, dijo mucho más de lo que pensaba. El inglés considera su casa como un recinto fortificado y abastecido, y su misma huronería, en el fondo, es romántica. Nada más natural que tal sentimiento se haga aún más fuerte en las borrascosas noches del invierno, cuando, echado el rastrillo y levantado el puente, no sólo se cierra el paso a los de fue-

ra, sino la salida a los de dentro. La casa del inglés es doblemente sagrada, cuando no sólo el Rey no puede entrar, sino tampoco el inglés puede salir.

Este *confort*, pues, es algo abstracto: es un principio. Los pobres en Inglaterra cierran herméticamente puertas y ventanas, hasta que sus habitaciones despiden vaho, como mazmorras. Se sacrifican por una idea. A nadie incitado por mero hedonismo animal se le ocurriría ponerse a soñar, como los ingleses, con fiestas invernales y espacio reducido; antes soñaría con saborear frutas deliciosas en soleados y anchurosos jardines. El que es movido por la pura sensualidad, lo que apetece es dar gusto por igual a todos los sentidos. Pero a nuestros sueños es esencial ese fondo oscuro hecho de peligros; el mayor placer que somos capaces de imaginar es un placer que desafía las amenazas, y nos sentimos felices al sentirnos acorralados. Ciertamente, el término *confort* no es el apropiado: le alcanza el desprestigio de lo puramente sensual. El término que mejor conviene es *cosiness*, vocablo intraducible. Al menos, uno de los elementos que entran en el concepto es el gusto por lo reducido, con preferencia a lo amplio, el amor a lo que es pequeño por su pequeñez misma. El que quiere ponerse alegre, necesita un agradable cuarto de estar; no daría dos peras gordas por todo un Continente delicioso. Pero en estos tiempos de dificultades se ha hecho necesario luchar por más espacio. En lugar de apetecer más cerveza o un pedazo mayor de tarta de Navidad, senti-

mos hambre de más aire; lo que es un apetito igualmente sensual. En condiciones anormales, no es impropio esta apetencia; nada conviene mejor a gente nerviosa que la estepa ilimitada. Pero nuestros padres se sentían con suficiente capacidad vital, y con bastante salud, para humanizar las cosas; el que fuesen o no higiénicas, no les importaba para nada. Eran tan grandes, que podían meterse en cuartos pequeños.

El viaje de Dickens por Italia ofrece una prueba permanente de esa calidad artística, y por completo deliberada, de la cámara hermética de la Navidad. Sumido en un verano sin orillas, creó estos cuentos, bañados en una borrosa luz como pequeñas joyas de rojo opaco. En medio de las claras ciudades de Toscana añoraba algo romántico, y se puso a escribir de Navidades lluviosas. En medio de los cuadros de los *Uffizi* sintió hambre de algo bello, y dió a comer al recuerdo niebla de Londres. En el primero de los *Cuentos de Navidad*, el popular *Cántico*, sugiere con una sonrisa lo que sea el alma verdadera de la niebla, al hablar de aire denso, apuntando que «la Naturaleza fabricaba cerveza en gran escala». Esta sensación de lo espeso de la atmósfera, como de algo que se come o se bebe, parecerá casi mórbida; mas no es una exageración de la emoción de Dickens. También nosotros hablamos de una niebla tan espesa, «que se puede cortar con un cuchillo». A Dickens le hubiese gustado esta frase, que presenta la niebla como una torta descomunal. Pero le gustó aún más su propia metá-



fora de la destilería titánica, y ningún sueño, supongo, le hubiese producido un placer tan delirante como aquel en que, después de rastraeear el camino que conduce a una de sus fabulosas tinas, se hubiese visto bebiendo el aguardiente de los gigantes.

El prejuicio contra las nieblas es corriente, y tal vez Dickens sea su solo poeta. Desde un punto de vista puramente higiénico, no hay duda de que tal repulsión está más o menos justificada. Pero considerada poéticamente, la niebla no es despreciable; posee una significación muy real. En nuestras ciudades hemos abolido la sana y limpia penumbra del campo. Hemos proscrito la noche, y desde entonces la noche anda vagando por entre prados silvestres. Y para prevenir su retorno encendemos eternas luces vigilantes. Hemos construido un nuevo cosmos, y, como consecuencia, nuestro propio sol y nuestras propias estrellas. Y, como consecuencia también—¡y cuánta justicia no hay en ello!—, hemos creado nuestra propia oscuridad. Así como toda lámpara que arde es una cálida luna humana, así toda niebla significa un generoso anochecer humano. Nunca veríamos la penumbra, si no fuese por este accidente místico; y el que nunca ha visto la penumbra, nunca ha visto el sol. La niebla significa para nosotros la forma principal de esa presión del exterior que convierte la mera sensualidad en auténtico *confort*. Hace el mundo pequeño, en el mismo sentido que esa exclamación de «¡qué pequeño es el mundo!», o «el mundo es un pañuelo», signifi-

cando que está lleno de amigos. El primer hombre que emerge de la niebla portando una luz, se nos aparece como Prometeo, un libertador trayendo el fuego a los humanos. Es el mejor y más grande de los hombres; más grande que los héroes, mejor que los santos, el Hombre Viernes. Cada retumbar de un coche, cada grito de la lejanía, señala el corazón de la humanidad latiendo denodadamente en la penumbra. He aquí algo por completo humano: el hombre afanado dentro de su nube. Si la oscuridad de veras es como el abrazo de Dios, ésta—la niebla—es como el oscuro abrazo del hombre.

Dentro de esta nube sagrada comienza el cuento titulado *Cántico de Navidad*, el primero y más típico de toda la serie. No es impertinente detenernos un momento para insistir en la peculiaridad de esta penumbra, porque es característico de Dickens el que las «atmósferas» sean más importantes que las historias. La atmósfera de la Navidad es más importante que Scrooge y que los fantasmas; en cierto sentido, el telón de fondo es más importante que las figuras. Lo mismo ocurre cuando trataba esa otra atmósfera en la cual (a la del buen humor) era maestro: la atmósfera de misterio y falsedad, como la que se cierne sobre la señora Clenamm, rígida en su asiento, o sobre la vieja solterona Havisham, irónicamente ataviada como una novia. Aquí también la atmósfera cubre por completo el relato, que, a menudo, nos decepciona por comparación. El sigilo es sensacional; el secreto, en

cambio, es insípido. El sobreñaz de la cosa aparece más horrible que su tuétano. Se diría que estas espantosas figuras, la señora Chabdand y la señora Clenamm, Miss Havisham y Miss Flite, Nemo y Sally Brass, ocultasen algo, tanto al autor como a nosotros. Al cerrar el libro seguimos ignorando el verdadero secreto de tales gentes. Parece como si, para tranquilizar al optimista Dickens, le hubiesen revelado sólo algo menos horrible que la verdad. La lúgubre casa de la niñez de Arturo Clennam es realmente deprimente; mirarla es como poner los ojos en la quieta calle del infierno, donde moran los hijos de esa plaga que los teólogos llaman calvinismo, y los cristianos, el culto del demonio. Aquí, de seguro, ha tenido que cometerse un crimen más extraordinario, alguna blasfemia más monstruosa, algún sacrificio humano más horripilante que la mera desaparición de algún documento tonto en perjuicio de los tontos Dorrits. Tras el disfraz y la locura de la espantosa Miss Havisham algo peor debe ocultarse que una historia común y corriente de coqueteo. Y, sin duda, lo que en aquella casa rústica y húmeda de junto al río susurró el contrahecho Quilp al oído del malvado Sally, algo más siniestro tuvo que ser que un torpe plan para cazar al torpe Kit. Estos cuadros sombríos parecen casi, a la letra, visiones; esto es, cosas que Dickens vió, pero sin entenderlas.

Y lo mismo que con estos fondos tenebrosos, sucede con la atmósfera de buena voluntad en que tales narraciones como el *Cántico de Navidad* están en-



vueltas. El tono de ese relato conserva, de un extremo a otro, una feliz monotonía, aunque el cuento sea, en toda su extensión, irregular, y en algunas partes, débil. Pero el todo posee ese género de unidad artística propio de los sueños. Un sueño puede empezar con el fin del mundo y acabar con una merienda; ahora que, una de dos: o el fin del mundo es tan fútil como la merienda, o la merienda es tan apocalíptica como el día del Juicio Final. Los episodios cambian abruptamente; la historia apenas cambia. *Cántico de Navidad* es algo así como un sueño filantrópico, como una pesadilla gozosa, en que las escenas surgen y desaparecen por arte mágico, y se suceden tan mezcladas como las imágenes en un álbum de recortes. Pero, del comienzo al fin, persiste un constante estado de alma, un estado de bienaventuranza ruidosa y un deseo vehemente de rostros humanos. El comienzo nos cuenta de un día invernal y de un tacaño, y, sin embargo, ese comienzo no es en absoluto lúgubre. El autor arranca con una especie de alarido gozoso; golpea nuestra puerta como un borracho que pasase cantando villancicos; su estilo es vistoso y popular; compara la nieve y el granizo con filántropos que «bajan plácida, generosamente»; compara la niebla con cerveza inacabable. En realidad, Scrooge no resulta más inhumano al principio que lo es al final. Hay una cordialidad en sus mismos sentimientos inhospitalarios, afín al humor y, por tanto, a lo humano. No es más que un solterón hosco, y hasta estoy por creer que, durante

toda su vida, ha regalado pavos en secreto. La belleza y verdadero encanto de la historia no consisten en su argumento un tanto mecánico, el arrepentimiento de Scrooge, verosímil e improbable, sino en ese gran horno de auténtica ventura que arde a través de Scrooge y de cuanto le rodea: ese gran horno, el corazón de Dickens. Conviertan o no a Scrooge las visiones de la Navidad, a nosotros nos convierten. Estén o no conjuradas por los Espíritus del Pasado, del Presente y del Futuro, responden en todo caso a la invocación de ese elevado orden de ángeles a quienes llamamos, con rigurosa propiedad, Altos Espíritus. Las impele y sostiene una cualidad que nuestros artistas de hoy ignoran y hasta niegan, pero que en toda vida decentemente vivida es tan normal y abordable como el sueño: la positiva, apasionada y consciente alegría. De un extremo a otro, el cuento canta como un hombre feliz que vuelve a casa; y, al igual de un hombre feliz y de bien, cuando no puede cantar, grita. Es lírico y exclamatorio, desde sus primeras palabras. En el sentido más estricto, es un cántico de Navidad.

Como he dicho, al irse a Italia, arropado en esta tibia, amable nube, Dickens iba aún meditando en los misterios de Yule, los misterios del solsticio de invierno. En medio de los olivos y naranjos (Génova, 1844) compuso el segundo de los cuentos de la serie, el titulado *Las campanas*, que sólo difiere del *Cántico* por estar más lleno de las grises lluvias invernales del Norte. Pero, al igual del *Cántico*, es una apelación a

la caridad y la alegría, salvo que es una llamada más severa y bélica: si el otro cuento era un villancico, éste es un canto guerrero. En él se lanza Dickens, más impetuoso aún en su jovialidad militante y en su ira, en ataque a fondo contra una actitud de su tiempo, que, según dice él mismo, le ponía frenético. Era la actitud adoptada por las tres cuartas partes del mundo político y económico hacia la clase de los pobres. O sea, un vago y vulgar benthamismo, con algo mezclado de conservadurismo retozón. Consistía en explicar al pobre cuáles eran sus deberes, con un tono de filantropía tosca y fría, repulsiva para cualquier hombre libre. Había en ese tono, por añadidura, cierto dejo de zumba soez, un buen humor sin recato, que Dickens ha pintado ferozmente en Alderman Cute. Todos los principios de esa doctrina, los fustigó con furia: los consejos, que tan poco cuesta dar, de gastar poco; la baja admonición de vivir bajamente; sobre todo, la pretensión descabellada y primaria de que los ricos estén ahí para adoctrinar a los pobres, y no los pobres a los ricos. Perdonavidas piadosos que lanzan tales sermones, los había, y los hay, a cientos. Unos sostienen que los pobres deben renunciar a tener hijos, o, lo que es igual, renunciar a lo que constituye su mayor virtud: la salud sexual. Otros aseguran que deben renunciar a «tratarse» entre sí, esto es, que deben de acabar con lo que queda en ellos de esa vieja virtud de la hospitalidad. Contra todo ello se revuelve Dickens, tronante, en *Las campanas*. Sea nota-



do, de pasada, que aquí se nos ofrece otro ejemplo de esa confusión a que ya nos hemos referido, del error en que Dickens incurría al figurarse defender el presente contra el pasado, siendo así que en la realidad asestaba golpe tras golpe a cosas muy peculiares de su propia edad. Ensartado en este último libro figura aquel diálogo, un tanto inútil, en que las campanas de la iglesia reprenden a Trotty Veck por haber creído (a santo de qué, nadie sabría decirlo) que expresaban pena por la desaparición de la Edad Media. No hay por qué pedir a Trotty Beck, ni hay por qué pedir a nadie, que idealice esa Edad; pero estoy seguro de que Trotty Veck sería el último hombre a quien iríamos a pedir un canto en loor del siglo XIX, visto que la filosofía relamida y mezquina que le envenena la vida a través del libro es creación exclusiva de tal siglo. Ya he dicho antes que los medievalistas más fogosos pueden perdonar a Dickens el que aborreciese tanto las cosas excelentes que la Edad Media, al morir, se llevó, considerando que amaba mucho cuanto de bueno la Edad Media nos ha legado. ¿Importa el que odiase los castillos feudales, en un tiempo en que ya los castillos feudales se iban cayendo de viejos? Más importa que odiase las nuevas leyes de Beneficencia, en un tiempo en que aún eran nuevas esas leyes.

La consecuencia que en este punto se saca de *Las Campanas* es esencial. Dickens se sentía en «simpatía» con los pobres, dando a la palabra simpatía su senti-

do griego y literal; sufría mentalmente con los pobres; las cosas que le irritaban son las mismas que a ellos irritan. No compadecía al pueblo, ni se hacía su vocero o campeón; no era siquiera que defendiese al pueblo, sino que él mismo, en tales materias, era el pueblo. Por primera y sola vez en nuestra literatura, su voz no era sólo la del *substratum* social, mas incluso la de la subconsciencia de tal *substratum*. Porque Dickens divulga la secreta irritación de los humildes. Dice sobre las clases dirigentes aquello que el pueblo, todo lo más, piensa, y acaso sólo siente. En nada, a mi entender, se muestra tan inequívocamente que su voz era la auténtica voz del pueblo como en el hecho de que reservase su expresión más iracunda para arremeter contra métodos considerados como científicos y progresivos. Los ateos puros razonan como si el proletariado estuviese separándose, con asco e indignación, de las iglesias. Pero el proletariado no siente la menor indignación por las iglesias. Lo que a los hijos del pueblo indigna verdaderamente son los hospitales. No han dejado aún de creer en los templos de la Teología. Pero, por modo efectivo y violento, han perdido la fe en los templos de la ciencia física. Las cosas que más odian los pobres son las modernas: los médicos, los inspectores, los celadores de la Beneficencia, y toda especie de filantropía profesional. No se resistían nunca, en pasados tiempos, a ser atendidos por los viejos y corruptos conventos. Mas ahora preferían a menudo morir, que ser asistidos en los moder-

nos y eficientes asilos y casas de trabajo. De esta irritación, buena o mala, Dickens se hace el vocero con acusadora energía. Cuando, en el *Cántico de Navidad*, Scrooge se refiere al exceso de población, el Espíritu le dice, muy justamente, que se abstenga de hablar así hasta no saber lo que ese exceso sea y dónde se halle. La reprimenda por alusión es severa, pero excelente. Cuando una tropa de economistas benéficos miran con pedantería para abajo, buscando en qué hondura abismal el sobrante de población se encuentra, lo único que cabe contestarles es que, si alguien sobra aquí, son ellos. Si una parte debe extirparse, ellos son esa parte. Si algún día se levantasen barricadas en las calles y se hiciesen amos los pobres, pienso que no saldrían malparados los curas, y me temo que los nobles tampoco; mas sospecho que ese día, sangre de filántropos había de correr por las cunetas.

Finalmente, Dickens coincidía con el pobre en esta cuestión de la Navidad, o sea, en la cuestión de la fiesta festejada especialmente. Lo que más se les censura a los pobres es que sean capaces de gastarse sumas importantes de dinero con ocasión de modestos festejos; y la verdad es que, a despecho de todas las dificultades materiales, en nada aciertan tanto como en esta inclinación. Cuentan que un paradjista de Boston solía decir: «Danos lo superfluo, que ya nos pasaremos nosotros sin lo necesario». Mas, con él, todo el género humano lo dice, desde el primer salvaje que se pone plumas en vez de un traje, hasta el último



vendedor callejero, que prefiera darse un hartazgo a hacer cada día tres comidas regulares.

El tercero de sus cuentos de Navidad, *El grillo del hogar*, aun siendo muy característico, no exige extenderse en el comentario. Porque todas las calidades que hemos considerado como típicas del sentimiento que suscitaba en Dickens la Navidad se dan también aquí. Hay *cosiness*, ese bienestar y felicidad doméstica, que depende, como hemos dicho, de una incomodidad circundante. Hay compenetración y simpatía con el pobre, sobre todo, con sus extravagancias, las cuales forman algo así como la riqueza provisional de los humildes. Hay el sentido del hogar, en la acepción originaria de la palabra: de ese fuego abierto que es como el rojo corazón del aposento. Ese fuego abierto se me imagina a mí la verdadera llama de Inglaterra, ardiendo todavía en medio de esta mezquina civilización de estufas. Mas todo lo que da valor particular a este cuento, lo expresa ya el título, igual o mejor que la misma historia. La narración misma, no obstante algunos de esos rasgos inimitables que en Dickens nunca faltan, resulta demasiado plácida y «confortable»: tanto, que no llega a ser convincente. El *Cántico* cuenta la conversión de un hosco enemigo de las Navidades. *Las campanas* son una burla a cuenta de otros personajes por el estilo. Acaso lo que hace fracasar *El grillo* sea la falta de esa nota misional o de cruzada. Y es que todas las cosas de este mundo tienen su lado débil, y una vez que se ha hecho justicia plena

a este aspecto descuidado de su poesía, debemos recordar que el *confort* encierra también su intrínseca y muy real debilidad. Dickens propendía a aplicar almohadones y más almohadones, en tal número, que no dejaba sitio para moverse a los personajes. Tanto le interesaba mostrarnos su estado de felicidad estática, que se le olvidaba escribir la historia. Los príncipes de sus cuentos empiezan ya por ser felices—felices por siempre, desde la primera línea. Esta impresión la recogemos muy claramente en *El reloj de Maese Humphrey*, y a menudo la ofrecen estos *Cuentos de Navidad*. Tan a gusto deja Dickens sentirse a sus personajes, que se ponen a soñar, o se pierden en choche-rías. Tan a gusto el lector se siente, que se queda dormido.

Y, en efecto, el cuento de este carretero y su mujer suena adormecedor; nos es imposible fijar la atención en el relato, aunque sabemos que de él sale ese calor que parece venir de una gran hoguera de leña. Tan seguros estamos de que todo ha de quedar en su sitio y acabar para bien, que ni sentimos sospechas cuando el carretero las siente, ni nos produce el menor pavor que el malhumorado Tackleton gruña. Y cuando, al final, suena la fiesta, su ruido nos llega mucho más apagado que el alboroto de los Cratchits o las campanas de Trotty Veck. Todas las figuras que venían tras Scrooge, cuando salió refunfuñando de la niebla, en la niebla se pierden de nuevo.

## CAPÍTULO VIII

### LA ÉPOCA DE TRANSICIÓN

HACIA el mes de julio de 1845, Dickens volvió a Londres. Fué por entonces cuando asumió la dirección de *The Daily News*, periódico, en gran parte, por él concebido y planeado y que todavía, a estas horas, confío que no haya olvidado su semidivino origen. Que el pensamiento de Dickens se había movido un tanto monótonamente dentro de los temas de la Navidad, como acabamos de ver en el capítulo precedente, lo muestra aun el hecho extraño de que, en un principio, pretendiese que el *Daily News* se llamase *El Grillo*. Probablemente, seguía obsesionándole su antigua idea de una publicación doméstica y llena de narraciones, como la que inició en *El reloj de Maese Humphrey*. Por esta época, sin embargo, su desasosiego era mayor que de costumbre. No había apenas aceptado la dirección del periódico, cuando ya la renunciaba; y, estando tan reciente su regreso, no tardó en pensar en irse otra vez al Continente. En



mayo de 1846 pasó a Suiza, e intentó escribir *Dombey e Hijo* en Lausanne. Intentó, digo, pues sus cartas desde allí rezuman una impotencia irritada. Él lo achacaba especialmente a su amor y pérdida de Londres, a «la ausencia de calles y personajes en multitud... Sin gentío que las rodee, parece que mis figuras tienden a anquilosarse». Y a la vez, muy sagazmente, como causa más general, lo atribuía a la vida errante y más laxa que había llevado durante los dos últimos años, en su excursión de América y su viaje de Italia, periplos sin más fruto, en términos generales, que algunas producciones literarias menores. Su modo de vivir nunca había sido ni muy puntual ni muy saludable; mas, tratándose del trabajo, nunca había dejado, a la vez, de resultar concienzudo. Aunque anduviese de acá para allá toda la noche, era capaz de escribir durante todo el día. Pero durante este extraño exilio o entreacto le fué imposible rehacer sus hábitos, aun los malos. Un desasosiego más intenso que el ya conocido adueñóse en este período del más inquieto de los hombres.

Quizá sea mera coincidencia, pero lo cierto es que esta crisis en su vida coincide aproximadamente con la fundamental crisis de su arte. *Dombey e Hijo*, libro concebido, con toda probabilidad, algún tiempo antes, estaba destinado a ser el último de una serie completamente definida, formada por las novelas de la primera época de Dickens. La diferencia que hay entre los libros que van del comienzo a *Dombey*, y los que van

de *David Copperfield* al final, será difícil de explicar dogmáticamente, pero es muy evidente para cualquier lector dotado de sentido literario. *Grosso modo*, podría expresarse diciendo que, en cada novela considerada como un todo, redujo el uso de la caricatura pura. Aun con más tosquedad, para expresar el cambio, valga la frase de que comenzó a practicar el realismo. Si tomamos, por ejemplo, a Mr. Stiggins como un clérigo retratado al comienzo de su carrera literaria, y a Mr. Crisparkle como un clérigo del final de esa carrera, es evidente que la diferencia no consiste sólo en que el primero sea menos apetecible que el segundo. Consiste, fundamentalmente, en la naturaleza de nuestra simpatía por cada uno de ellos. La gloria de Crisparkle estriba, en parte, en que puede existir realmente, en carne y hueso, en cualquier sitio: en el primer poblachón en que el azar nos haga caer, podemos encontrárnoslo. La gloria de Stiggins consiste por completo en la imposibilidad de que exista en parte alguna, excepto en la cabeza de Dickens. Dickens guarda la receta secreta de este guiso divino. En cierto sentido, pues, al decir que iba teniendo cada vez menos de un caricaturista, afirmamos que iba siendo, a cada libro, menos creador. Aquella primera y violenta visión de las cosas todas, que desde niño poseía, empezó a mezclarse con las visiones más sosegadas de otros hombres, y aun con la luz del día, común a los humanos. Dickens empezó a entender y practicar otros talentos distintos de sus propios y desenfrenados ta-

lentos, y alargó la mano hacia los hallazgos de otros escritores, hacia la entreverada emoción de Thackeray o la sólida maestría de George Elliot. Su fuerte vino toleraba la mezcla. En conjunto, puede que, al verse obligado a romper contra diques más prudentes, su personalismo original ganase fuerza. Puede que un olor a fuerte Stiggins se meta por sus novelas posteriores y dure así más tiempo. Quizá al colosal Crummles quepa cortarlo en seis o siete trozos y hacer con él seis o siete personajes verosímiles. Mas yo, por mi parte, en virtud de razones que diré luego, abrigo grandes dudas sobre las ventajas de esta reeducación realista de Dickens. No estoy nada seguro de que, gracias a ella, resultasen sus libros mejores; sí, en cambio, de que resultaron menos malos. Indudablemente, a partir de esta transformación cometió menos errores; consiguió ir eliminando de sus obras lo que había en los primeros libros de hojarasca retórica; prescindió de los antiguos latiguillos, más insoportables, en un sentido literario, porque él no los consideraba latiguillos, sino elocuencia verdadera. Pero, de hecho, no produjo nada de mejor calidad que *míster Chuckster*. Porque nada mejor podía producirse. Ciertas obras de arte, como ocurre con la *Venus de Milo*, satisfacen plenamente nuestras aspiraciones. Esto es lo que, en conjunto, puede decirse sobre la transición. Quienes abrigan dudas sobre el genio de Dickens, ninguna duda tendrán sobre la superioridad de sus libros posteriores. Y es incuestionable que en estos libros hay



mucho menos de cuanto es peor en su autor. Pero no se te ocurra, lector, en presencia de algún ardiente adorador de Dickens—lo que, para tu bien, espero que tú seas—, no se te ocurra insistir demasiado, ni demasiado exclusivamente, en el esplendor de sus últimas obras. Porque corres el riesgo de que el que te escuche descubra que no te gusta Dickens.

*Dombey e Hijo* es la última novela de la primera manera; *David Copperfield*, la primera de la última. El aumento de cuidado y realismo en el segundo de esos libros es casi pasmoso. Y, con todo, en *Dombey e Hijo*, aunque muy tenuemente, se percibe ya que algo va a cambiar; basta comparar este libro con aquellas fantasías primeras del tipo de *Nicholas Nickleby* y *El almacén de antigüedades*. El argumento central es casi melodrama, mas melodrama muy hábil y eficaz. El melodrama es una forma artística, legítima como cualquier otra, y tan noble como la farsa, casi tan noble como la pantomima. Su esencia consiste en apelar al sentido moral en un estado extremadamente simple, cabalmente como la pantomima apela a un estado extremadamente simple del sentido del humor. La farsa crea seres tan simples de intelecto, que pueden llegar a esconderse en una jaula de embalaje o a pretender pasar por su propia tía. El melodrama crea gentes tan simples de moral que, después de asesinar a un enemigo en el centro de Londres, pueden arrepentirse al ver la fotografía de la madre de su víctima. La finalidad de la simplificación es la misma—y, re-

pito, estéticamente, legítima—en la farsa y el melodrama: ganar una rapidez de acción que las sutilezas obstruirían. Sólo que esto puede hacerse bien, o hacerse mal. El villano de melodrama, el villano sin complicaciones, lo mismo puede ser un boceto al carbón, rápido y vigoroso, que un mero tiznón. Carker es un boceto; Ralph Nickleby, sólo un tiznón. La tragedia de Edith Dombey despidе inverosimilitud, pero está llena de vida. Que uno reprenda a su mujer, como hace Dombey, por medio de su apoderado comercial, es algo totalmente imposible, no sólo para cualquier caballero, mas para todo el que se respete normalmente. Pero una vez que Dickens ha colocado a ese trío inconcebible ante las candilejas, el vibrante diálogo que oímos es muy distinto de aquellas declamaciones que hacen de Ralph Nickleby lo más inimaginable: un prestamista campanudo. En otro aspecto, esta novela es técnicamente superior a libros como *Nicholas Nickleby*. Tiene, no sólo una idea madre, sino una buena idea madre. Ofrecía realmente una buena oportunidad artística ese tema de un hombre de negocios, solemne y egoísta, cuya capacidad emotiva comienza y se agota en su heredero varón, y en el que arde, por añadidura, un poquito de ternura y mucho orgullo. Mas, a despecho de todas sus posibilidades, el episodio serio de los Dombey no sirve sino para hacer patente cuán mal dotado estaba Dickens para tales empresas, cuán bien dotado para empresas opuestas.

Todo lo que en el genio de Dickens había de incu-

rablemente poético y de desesperadamente antirrealista, con dificultad podía encontrar mejor piedra de toque que la historia de los Dombey. Porque la historia, en sí, es verosímil, es el modo en que está tratada lo que la hace irreal. Al pintar la oscura devoción pagana del padre (tan distinta de la unción y cristiana piedad de la madre), copiaba Dickens algo que verdaderamente existe. No inventaba un puro disparate, como los viajes del abuelo de Nell o el matrimonio de Gride. Cualquier hombre del tipo de Dombey querría a un hijo como Dombey quiere a Pablo y olvidaría a su hija como él olvida a Florencia. Y, sin embargo, percibimos la enorme irrealidad de todo ello, mientras que nos dejamos convencer por la enorme realidad de tales monstruos como Stiggins y Mantelini. Para trabajar bien, Dickens tenía que seguir su propio camino, y este camino era el de la entelequia. Casi podría decirse que sólo era capaz de dar verosimilitud a sus personajes si se le permitía hacerlos inverosímiles. Démosle autorización para decir y hacer cuanto quiera: creará seres tan llenos de vida como nuestros tíos y tías. Pero obliguémosle a atenerse a la verosimilitud, y no conseguirá contar el argumento más vulgar de modo que parezca verosímil. La historia de *Pickwick* es creíble, aunque no pueda ocurrir. La historia de Florencia Dombey es increíble, aunque pueda ser verdad.

Pero el mismo libro ofrece otro ejemplo excelente. El comandante Bagatock es pura bufonería, pura en-



telequia, y, sin embargo, este personaje, pincelada tras pincelada, contiene los frutos de la observación sosegada y directa, por parte de Dickens, de las cosas tal como son. Y es que Dickens, por raro don, resultaba tanto más exacto cuanto más fantástico era. Dombey y Florencia son por completo normales; mas nosotros sabemos que no existen. El comandante es una exageración fabulosa; pero sentimos que nos hemos topado con él en plena playa de Brighton. No es difícil encontrar la razón de esa paradoja: Dickens exageraba cuando había encontrado una verdad que poder exagerar. Constituye un error mortal (error culpable, en no pequeña medida, de la falsa placidez de nuestra política) el suponer que las mentiras se dicen con exceso y regodeo, y las verdades, sólo con modestia y contención. Pero lo cierto es que muchos de los más frenéticos embustes de esta vida son lanzados con modestia y contención, porque sólo así pueden salvarse. No pocas declaraciones oficiales se revisten de tanta dignidad como Mr. Dombey, precisamente porque son tan ficticias como éste. En cambio, el que ha encontrado una verdad se pone a bailar en torno de ella, como el chico que se encuentra una moneda; prorrumpe en extravagancias, como las iglesias cristianas prorrumpen en gárgolas. En cierto sentido, podía decirse que sólo la verdad resiste que se la exagere; ninguna otra cosa aguanta el estirón. El desaforado Bagstock es la exageración cegadora de algo que todos estamos cansados de ver en la vida: la peor y más peligrosa de sus

hipocresías. Porque el hipócrita peor y más peligroso no es el que simula virtudes impopulares, sino el que finge algún vicio simpático. El verdadero defraudador de la humanidad es ese alegre punto asiduo en el bar o las carreras de caballos; él solo ha extraviado más almas que ningún falso profeta, y sus víctimas claman contra él desde el infierno. La excelencia de la concepción de Bagstock se percibe mejor si la comparamos con la picardía, menos violenta y más improbable, de Pecksniff. Nadie que apunte a un objetivo mundanal considerará que vale la pena hacerse pasar por un pío arquitecto buscando su inspiración en lo sublime. El mundo no admira hoy lo más mínimo a tales constructores. Admira a esos viejos militares que injurian a los camareros y guñan el ojo a las mujeres. El comandante Bagstock no es sino la perfecta profecía de ese militarismo decadente que ha corrompido la vida inglesa en los últimos años. Inglaterra no ha sido engañada por cantos falsos y huecos en loor de la virtud, mas por una retórica de hojarasca al servicio declarado del vicio. Se ha dejado fascinar por un cinismo completamente falso, y ha alcanzado esa última impostura, la más extraordinaria de cuantas haya: la impostura en que el antifaz es tan repulsivo como el rostro.

Aún nos proporciona *Dombey e Hijo* una muestra más de esta condición de Dickens. Para penetrar en las emociones más solemnes, le era menester llegar a ellas a través de lo grotesco. Por decirlo así, el úni-

co camino que tenía para entrar en la cámara más recóndita era colarse por la chimenea, al igual de su adorable lunático en *Nicholas Nickleby*. El personaje de Toots es un buen ejemplo de esto que digo. Toots logra ser, en el más serio sentido, lo que ningún personaje serio de Dickens es: un amante verdadero. Es el hermano de Romeo. En él se dan cita pasión, humildad, consciencia de sí mismo, una mente capaz de elevarse a todos los pensamientos magnánimos; todo, en fin, cuanto el mejor género de amor romántico lleva aparejado. Para decir de una vez cómo sobresale este hombre en el arte amatorio, lo mejor es afirmar, de un modo un tanto abrupto, que es tan buen amante como Walter Gay lo es malo. Florencia se haría de seguro acreedora al desprecio de su padre, si prefiriese en vez de Toots a Gay. Ni bromeo, ni incurro en exageración de ninguna especie: estoy seguro de que al describir las vacilaciones de Toots, Dickens no sólo caló más hondo en la psicología del verdadero amor que en ningún otro lugar de su obra, sino que caló más hondo que nadie jamás haya calado. Llamar a la puerta de la amada, y no atreverse luego a traspasar el umbral; ser invitado por ella, morir de deseos de aceptar, y concluir inventando una mentira para no hacerlo; éstas son las cosas chuscas que Toots hacía, y qué todo hombre de bien, por estrepitosamente que ría al leerlas, alguna vez ha hecho. Aquí, sin embargo, no abordo la cuestión sino como complemento y parangón del caso del comandante, tomándola como otro ejemplo



del modo en que Dickens se veía obligado a llegar hasta lo ridículo para poder presentar lo verdadero. Aquellos de sus personajes que comienzan siendo graves, acaban siendo triviales; aquellos que comienzan siendo frívolos, acaban siendo solemnes, en el mejor sentido. Sus figuras disparatadas, no es que sean sólo más divertidas que las serias; es que son a la vez más serias. La «marquesa» nos hace reír más que la pequeña Nell; pero, al mismo tiempo, es por modo más profundo y verdadero todo eso que se quisiera que la pequeña Nell fuese: mucho más fiel, más patética y valiente. Dick Swiveller no es sólo un tipo mucho más gracioso que Kit, sino, a la vez, más auténtico, libre como está de esa blanda coacción de la «mansedumbre», ese *snobismo* de los pobres respetables, como el sabio y perfecto Chukster sabia y perfectamente percibía en Kit. Susana Nipper no es sólo más cómica que Florencia; es más heroica que ella, día a día, durante toda la semana. Para hacer humano un personaje, Dickens necesitaba hacerlo antes humorístico; era el único procedimiento que dominaba, y habría debido atenerse siempre a él. Supiéselo él o no, las dos únicas figuras realinente conmovedoras en *Martín Chuzzlewit* son las señoritas Pecksniff. De todo aquello que pretendió tratar solemnemente y sin permitirse una sonrisa podemos burlarnos a nuestro gusto, sin el menor respeto. Pero aquello de que él se burló no es sagrado para siempre.

Pero *Dombey* marca, sobre todo, el final de la pri-

mera manera de Dickens. Resulta difícil explicar exactamente en qué conocemos que el primitivo estilo, el crudo, acaba aquí para no reaparecer en *David Copperfield* ni en ninguna de las novelas que siguen. Pero, en todo caso, así es. En escenas y personajes sueltos, Dickens conservó desde luego su tono burlesco, íntegra o parcialmente, hasta el fin. Mas este libro, tomado como un todo, es su última farsa, la última obra en que la desenfrenada libertad del género se hace tácitamente valer y en que una nota de farsa suena al comienzo para dar el tono. En cierto sentido, la novela siguiente podría llamarse su primera novela. La maduración de esta gran novela, *David Copperfield*, es de sumo interés, pero, a la vez, algo muy oscuro, porque es una maduración del alma. Hemos visto que la mentalidad de Dickens estaba en trance de cambiar; que se encontraba bajo el peso de sus meditaciones sobre el arte y aun sobre el realismo. Aunque sus propios libros, invariablemente, le gustasen con delirio, era lo bastante humilde para ser ambicioso. Era aun lo bastante humilde para ser, también, envidioso. En cuestiones de arte, por ejemplo, en el sentido más limitado y técnico, en cuestiones acerca de la distribución y proporción de los elementos novelescos, empezaba a darse cuenta de sus defectos, e incluso, de un modo arrebatado, a avergonzarse de ellos. Quiso hacer de sus libros algo más acabado y perfecto, mas sin perder el ímpetu para saltarle al cuello al primero que hablase de sus imperfecciones. En este punto

de composición artística, su ambición (y también sus logros) no dejaron de crecer hasta la hora de su muerte. El final de la vida le sorprendió cuando proyectaba cosas que son el polo opuesto de la franca deformidad de *Pickwick*. Su último libro, *El misterio de Edwin Drood*, depende por completo de la composición, y aun de una estrategia centralizada. Se lo jugó todo a la carta de un argumento, ¡cuando había sido el más flojo inventor de argumentos, más flojo que Sim Tappertit! Y siendo como era incapaz de guardar un secreto, trató de hacer una novela policíaca; pero el secreto, esta vez, lo ha guardado bien: lo guarda todavía hoy. Un nuevo Dickens nacía cuando Dickens murió.

Y lo mismo que con el arte, le pasó con la realidad. Deseaba probar que sabía componer tan bien como el que mejor supiera. Pero quería también probar que era capaz de ser tan objetivo y exacto como el que lo fuera más. En este respecto (como en relación con otras muchas cosas) es menester echar mano constantemente de los hechos referidos al tratar de su viaje a América y de sus problemas de dinero. Sobre todo, debemos recordar esa circunstancia fundamental de su carácter: que sus apetencias, si eran extraordinarias por la cantidad, no lo eran por la calidad; que sus deseos podían ser excesivos, pero no eran excéntricos. No hay que olvidar que la normalidad y el equilibrio eran su ideal, aunque muchas veces apareciese casi un desequilibrado. Y lo mismo ocurría con sus aspiraciones



literarias. Era brillante, y deseaba sinceramente ser profundo. Nadie, no siendo un orate, podía negar que fuese un genio y un escritor singular; pero él ansiaba ser un escritor universal. Buena parte del sentimentalismo convencional y de la retórica que le echan en cara, con razón, sus enemigos, se debe a sus deseos de ofrecer al mismo tiempo todos los aspectos de la vida y hacer de cada libro un cosmos, en lugar de una narración. A veces, la vocación de ser en literatura algo así como un proveedor universal le hizo incurrir en vulgaridad positiva. En este sentido iban sus sentimientos acerca del realismo y fidelidad para con la vida. Nada tan fácil como defender a Dickens como Dickens; pero Dickens ansiaba ser también el resto de los hombres. Nada tan fácil como defender el mundo de Dickens como una tierra encantada, un país de las hadas, cuya sola llave está en su poder; defenderlo, como uno defiende a Maeterlinck o a cualquier otro escritor original. Pero Dickens no se contentaba con ser original, y sentía un deseo frenético de ser verdadero. Amaba tanto la verdad en abstracto, que a una sombra de la verdad sacrificó su propia gloria. Renegando de su propia originalidad divina, llegó a pretender que no había hecho más que plagiar a la vida. Repudiando a los propios hijos de su espíritu, se dió a decir que los había tomado de la calle.

En medio de esta crisis moral, donde se mezclaban ambición y amargura, vacilación y vanidad, un

nuevo y grande designio había nacido. Le complacía ser romántico, pero deseaba ser real. ¿Y si escribiese acerca de algo que fuese real, mostrando a la vez que era romántico? Amaba la vida en su realidad, pero amaba también su propio estilo. ¿Y si escribiese su propia vida real, pero con su propio estilo? ¿Y si mostrase a los críticos descontentos, que se permitían dudar de la existencia de sus extraordinarios personajes, su propia existencia, aún más extraordinaria? ¿Por qué no obligar a estos pedantes descreídos a admitir que Weller y Pecksniff, Crumles y Swiveller, a quienes reputaban de tan inverosímilmente disparatados y fabulosos, eran menos disparatados y menos fabulosos que el propio Carlos Dickens? ¿Por qué no cortar las discusiones sobre si sus novelas podían ocurrir, confesando que su novela había ocurrido?

Desde muy pronto, y probablemente durante la mayor parte de su vida, venía tomando notas para su autobiografía. Ya he citado un pasaje admirable de esas notas, pasaje reproducido en *David Copperfield* con poco más que un cambio de nombres propios: el que describe al capitán Porter y la petición de los deudores en la cárcel de Marshalsea. Pero pronto se dió cuenta de algo que aun una inteligencia menos fina habría finalmente comprendido: que, para que una autobiografía sea realmente sincera, es menester transformarla en obra de imaginación. Para poder contar la verdad, a toda costa se ha de hacer como que no se cuenta. Ningún ser humano se atreve

a decir de sí mismo, bajo su propio nombre, que se haya conducido pésimamente. Ningún ser humano dice de sí mismo, bajo su nombre, que se haya conducido a la perfección. Por otra parte, para comunicar un hecho es casi siempre esencial un grano de ficción, porque los hechos, como sabemos por experiencia, presentan un carácter fragmentario que al pronto nos ofusca, y en una contemplación más detenida nos ciega por completo. Cuando menos, hay que clasificarlos y colocarlos adecuadamente, devolviendo a cada uno su tamaño y forma. La perfección y buen aliño del arte vienen a ser como un sustitutivo de la acritud y urgencia que presenta siempre la realidad. Sin esta selección y acoplamiento, aparecería nuestra vida como una maraña de relatos incompletos, como un montón de novelas con sólo el primer tomo. Y Dickens se decidió hacer con la vida una novela completa.

Porque, aunque *David Copperfield* presente otros muchos aspectos, este autobiográfico, después de todo, es el fundamental. La naturaleza de este libro consiste en que, a diferencia de todos los demás libros de Dickens, trata de realidades por completo corrientes, pero las trata con calor y con simpatías y repulsiones casi bélicas. No es que sea un libro realista y, a la vez, romántico, sino que es real porque es romántico. Contiene naturaleza humana, contada con exageración humana. Todos recordamos los personajes del libro, nada se parecen a los inflados y fabulosos seres de otras obras de Dickens. No son puras creacio-



nes poéticas, como Mr. Kenwigs o Mr. Bunsby. Al todos nos consta que existen. Todos hemos conocido el año chapada a la antigua, tozada y vehemente, tan convencional y tan original a la vez, dependiendo tanto de otras cosas y, sin embargo, tan autónoma. Todos hemos conocido el padrastro intruso, el irruptor abstracto, brutal, apuesto, arisco, triunfador, el destructor de hogares. Todos hemos conocido esa solterona tiesa y sarcástica, que se conduce como una chiflada en todas las cosas triviales y como el ser más cuerdo en todas las cosas importantes. Conocemos al gallito de la escuela; conocemos todos a Steerforth, esa criatura privilegiada, a quienes los dioses aman y los criados respetan. Y conocemos a su pobre madre aristocrática, tan orgullosa, tan satisfecha, tan abandonada. Y conocemos el tipo de Rosa Dartle, esa mujer solitaria en cuya alma la misma ternura se ha estancado y convertido en una especie de veneno.

Mas siendo todos ellos personajes reales, están iluminados con los colores de la pasión y la juventud. Son gentes reales, sentidas románticamente; esto es, son gentes reales sentidas como la gente real las siente. Están exageradas, al igual de todas las figuras de Dickens; pero no exageradas como las personas humanas son exageradas por un artista; sino como son exageradas por sus propios amigos y enemigos. Las almas templadas y fuertes están vistas a través de ese halo glorioso de emociones que las almas fuertes realmente crean. Tenemos aquí a Murdstone como en

efecto lo vería un chico que verdaderamente lo odiase, y perfectamente visto así porque un chico lo odiaría. Tenemos a Steerforth tal como aparecería a un chico que lo adorase, y todo chico lo adoraría. Puede que si estos seres existieran en carne y hueso resultasen, vistos por otros ojos, mucho más insignificantes. Acaso, transitando corrientemente por el vivir de este mundo, Murdstone no fuese más que un hombre de negocios muy ocupado, con una veta humana que David, de puro predispuesto y cerrado contra él, no supo descubrir. Tal vez Steerforth no le, llevase a David más que un par de pulgadas y sólo la ventaja de uno o dos peldaños dentro de la clase media más modesta; pero ello no hace el libro menos verdadero. Al catalogar los hechos de la vida, el autor no podía omitir ese hecho tan ostensible: la ilusión.

Si aseguramos que el libro responde fielmente a lo que la vida sea, especifiquemos que especialmente es fiel a la juventud, y aun a la niñez. Todos los personajes aparecen un poco mayores de lo que en efecto eran, porque, para verlos, David ha de mirar hacia arriba. Las primeras páginas, en particular, están asombrosamente llenas de vida. Ciertas partes son como fragmentos de nuestra olvidada niñez. La oscura casa de la infancia, la soledad, las cosas a medio entender, el año con su murria inescrutable y su más inescrutable ternura, las deportaciones súbitas a lugares lejanos, las amistades infantiles junto al mar; todo ello se aviva en nosotros, cuando lo leemos, como saliendo de una

existencia previa. Sobre todo, Dickens ha pintado maravillosamente al niño que se siente exaltado en un medio que sólo después de los años descubre que era humilde. Las gentes educadas y modernas, me figuro se opondrán a que sus hijos frecuenten la sociedad de la cocina y a que sean instruídos por una mujer como Peggotty. Pero, con seguridad, no hay instrucción en el mundo que valga lo de ser educado en el sentido vivo de la dignidad e igualdad humana. El niño que ha empezado por respetar a una mujer digna y cariñosa de la clase baja, conservará para siempre el respeto de esa clase. El mejor modo de superar los males de las distinciones de clase no consiste en denunciarlas, como hacen los revolucionarios, sino en ignorarlas, como hacen los niños.

El comienzo de la mocedad de David Copperfield es, psicológicamente, casi tan excelente como su niñez. En un rasgo, sobre todo, cala Dickens en lo más hondo de la sensibilidad de un muchacho; y es cuando nos presenta a David más asustado de un criado que de ninguna otra persona. Ni el sombrío Murdstone, ni la temible señora Steerforth, le alarman tanto como Littimer, el impecable ayuda de cámara. ¡Y cuán bien responde esto a la verdad de las emociones humanas, particularmente cuando aún no están desarrolladas del todo! Un mozo de valor corriente no tiene miedo de nada violento; mas siente un miedo cerval de todo lo que implica corrección. Puede ser ésta o no la causa de que haya tan pocas novelistas del sexo femenino



que entiendan a sus personajes masculinos; puede serlo o no; mas en todo caso, el hecho que me parece incontestable es que cuanto más sincero y apasionado, y aun obstinado, resulte un tipo, más probabilidades tiene de parecer convencional. Cuanto más osado y libre se crea, tanto mejor presa ha de ser para que las tradiciones de colegio o las reglas de clan lo atrapen con sus grilletes de batista. En esto reside uno de los extremos más sombríos de nuestro escepticismo y caos ético. El miedo está en que a medida que los dictados morales se dejan sentir menos, más apremiantes se hacen las buenas maneras; y los hombres que han perdido el temor de Dios conservan el temor de Littimer. Caemos, esto es todo, en una servidumbre más baja. Porque una vez que hemos roto con las grandes leyes, no alcanzamos la libertad; no alcanzamos siquiera la anarquía. Alcanzamos las pequeñas reglas.

La fuerza y la gracia de esta obra de imaginación, pues, residen (por raro accidente) en la circunstancia de basarse tan ampliamente en los hechos. *David Copperfield* es la respuesta que un gran fabulista da a los realistas. Porque David les dice en efecto: «¿De modo que aseguráis que las historias de Dickens están demasiado teñidas de color para que puedan haber ocurrido? Pues bien: ésta me ha ocurrido a mí de veras, y es la más teñida de colores imposibles. Decís que los héroes de Dickens son apuéstos y triunfales con exceso. Pues no hay en Ariosto príncipe ni paladín que se aparezca tan bello y triunfal como se me presentaba

a mí el Primero de la Clase. Decís que los villanos de Dickens están demasiado emborronados de negro. Pues ahí veréis que no había en todos los tinteros del demonio tinta bastante para ensombrecer a mi padastro cuando tenía que vivir yo con él bajo el mismo techo. Y es que los hechos son lo más opuesto a lo que suponéis vosotros. Esa vida destilada en estudios grises y medios tonos, que echáis de menos en Dickens, es sólo la vida tal como es cuando la miramos. La vida de héroes y villanos es la vida tal como se vive. La vida que cada hombre conoce mejor es justamente aquella que encuentra más llena de arrojadas certezas y más cruzada de peleas entre el bien y el mal: su propia vida. Por descontado que la vida, cuando no nos importa demasiado, puede parecernos una comedia psicológica. De las vidas de los otros hacemos fácilmente documentos humanos. Pero para cada hombre, su propia vida es siempre un melodrama.»

Otras cosas llenas de fuerza hay en *David Copperfield*; no todas son autobiográficas, pero en casi todas percibimos esa nota, nueva en Dickens, de sosiego y realidad. Micawber es gigantesco; es la aseveración inmensa de que vivir es exagerarlo todo. De él he de ocuparme más detenidamente en otro capítulo. La señora Micawber, artísticamente considerada, aún es mejor. Está muy cerca de ser la mejor cosa que haya hecho nunca Dickens. ¿Qué puede haber tan absurdo, y a la vez tan verdadero, como sus claros argumentos y manera de hablar cuando, imagen del sosiego, sonríe y cavila

en medio de la ruina? Ni cabe cosa más lúcida, lógica e incontestable que su modo de exponer los datos del problema del río Medway, en el cual el primer paso debe ser «ver el Medway»; o del negocio de carbones, que requiere talento y capital: «Talento, Mr. Micawber tiene. Capital, Mr. Micawber no tiene.» Parece como si finalmente tuviese que salir algo de un planteamiento tan claro y científico de las ideas. Si consideramos *David Copperfield*, según he sugerido, como una defensa inconsciente de la apreciación poética de la vida, habrá que considerar a la señora Micawber como una sátira inconsciente de su apreciación lógica. Y ahí queda esa extraordinaria madre de familia, sentada con su habitual placidez, como un monumento de la incapacidad e indefensión de la razón frente a este mundo romántico y absurdo.

Así como *Dombey e Hijo* es el libro anterior a la transición, y *David Copperfield* aquel donde la transición ocurre, puede quizás valer *La casa lúgubre* como el que la sigue, quedando así completo el cuadro. *La casa lúgubre* tiene todo lo que es característico de la nueva actitud realista de su autor. No le vemos nunca ya, como ocurría en sus primeros libros, tratar morosamente lo que le gusta y despachar de cualquier modo lo que no le agrada, al modo de Scott. Ya no deja a sus héroes y heroínas en un perpetuo asueto, como caballeros y damas que no tuviesen más que hacer que pasearse; pone en ellos, cuando menos, los mil recursos de la ingeniosidad. Gracias a los trucos



(logrados o no) de la revelación de Esther, o las inconsistencias de Rick, hace a sus más jóvenes personajes, si no adorables, por lo menos «legibles». Por doquier descubrimos que una mano más firme y cuidadosa sostiene los hilos. Por ejemplo, no se permitirá ya, para denunciar una institución regresiva, insertarla como un episodio en una rutilante novela de aventuras, como hizo con el episodio de la cárcel de deudores, embutido en el *Pickwick*, o con el de la escuela del país de York, en *Nicholas Nickleby*. Aquí, en cambio, planta el Tribunal de la Cancillería bien en el centro de la escena, como un templo sombrío y siniestro, y agrupa en torno de la institución, en gradación artística, las figuras, declinantes o frenéticas, de sus criaturas o satirizados. Un viejo alcoholizado, dueño de una inmunda prendería donde lo anticuado y lo fútil se dan cita, se llama a sí mismo el Lord Canciller. Una vieja chiflada, a propósito de un pleito olvidado o imaginario, ronda los juzgados y dice con perfecta e hiriente ironía: «Aguardo un juicio para pronto. Para el Día del Juicio.» Rick, Ada y Esther no son meros vagabundos que se han extraviado en el templo de la ley: son sus criaturas, sus símbolos y sus víctimas. La llama de la indignación del libro no arde al rojo vivo de la anarquía, sino al blanco vivo del arte. La ira es paciente y reflexiva, como una revancha histórica. Poco a poco, cuidadosamente, va fraguando la verdadera psicología de la opresión. El formalismo inacabable, la inacabable urbanidad vacía de emoción,

la esperanza inacabablemente deferida: todas éstas son cosas que le hacen a uno sentir el hecho de la injusticia mejor que la arrebatada locura de Nerón. Pues no es lo activo de la tiranía lo que enloquece, sino su pasividad. Odiamos la sordera del dios más que su fuerza. El silencio es la más insufrible de las respuestas.

Otra cosa más que se percibe en este libro es un aumento de experiencia social. Al abrirle la fama las puertas de los medios elegantes, comenzó Dickens a comprender verdaderamente dónde estaba la fuerza y dónde la debilidad de las clases directoras de Inglaterra. Como condenación de la oligarquía, sir Leicester Dedlock es mucho más eficaz que un fanfarrón perverso como sir Hawk; pues mejor se ven la impotencia y la insolencia del orgullo cuando el orgullo es el solo defecto de un hombre de bien, que no cuando es uno de los mil pecados de un pillo. Como todos los radicales en la juventud, había supuesto Dickens de joven que la aristocracia es un sistema basado en la dureza de unos pocos; y andando el tiempo, venía a descubrir, como los demás hemos descubierto, que es un sistema que se apoya en la blandura de todos. Es difícil que no le guste a uno sir Leicester Dedlock; difícil no aplaudir sus tontos discursos, tan disparatados, tan vibrantes, tan típicamente ingleses y tan desastrosos para Inglaterra. Es verdad que el pueblo inglés ama al noble, pero no es cierto que lo tema; en todo caso, más bien lo compadece, porque pone en su amor

algo de ese sentimiento de protección que reserva para un niño o un negro. En el fondo, las gentes del pueblo se admiran ya con sólo el que sir Leicester Dedlock sea capaz de hablar. De suerte que un sistema que ni férreas leyes ni sangrientas batallas hubiesen bastado seguramente para imponer a un pueblo, se conserva, generación tras generación, gracias a la débil y pura bonachonería del pueblo.

En *La casa lúgubre* figura también un personaje, Harold Skimpole, cuyo pretendido parecido con Leigh Hunt le valió a Dickens innumerables reproches. Reproches injustos, a mi entender, si se invocaban fundamentos morales. En lo que concierne al método, Dickens fué, en este punto, un tanto ruidoso y tosco, defectos no demasiado excepcionales tratándose de él. Explicarse como lo hizo, diciendo que cabe combinar un cierto tono de conversación, cogido a una determinada persona, con otros rasgos totalmente ajenos a ella, no era más que repetir lo que están cansados de saber cuantos escriben novelas. Una obra de imaginación consiste a menudo en combinar las patillas que hemos visto en una calle con el crimen que hemos presenciado en otra. Quizá lo que se propuso Dickens fué sólo utilizar la ligera filosofía de Leigh Hunt como disfraz de un nuevo tipo de bribón, esto es, como una variante de la careta piadosa de Pecksniff o de la careta de candor de Bagstock. Es imposible que, con afrenta para el amigo, se le ocurriese pensar: «Supongamos que Hunt se condujera como bribón.» Mas tal vez se



le ocurriese esta fantástica idea: «Supongamos que un bribón se condujera como Hunt.»

Pero hay una buena razón para mencionar especialmente a Skimpole. En este personaje desarrolló Dickens una admirable disposición de sí mismo: la de ver las cosas objetiva, normalmente, y ser capaz de hacer sátira de sus propias faltas. Se había ocupado preferentemente de fustigar a tipos como Gradgrind, a los economistas, a la gente del «ayúdate a ti mismo». Para Dickens, no había nada tan mísero como la riqueza de esa gente ni nada tan egoísta como su ascetismo. Y a esa gente oponía sus estupendos despilfarradores: el feliz Swiveller, el feliz Micawber, que, aun siendo pobres, eran tan ricos como diese de sí su último penique. Amaba esa gran despreocupación cristiana que pide a Dios el pan de cada día. Mas, respondiendo a un impulso de honradez instintiva, fué a colocarse en el extremo opuesto. No podía ocultar, ni a sí mismo ni al mundo, el hombre que va a buscar el pan de cada día a casa del prójimo, sin cuidarse de poner en conocimiento del prójimo el hecho. Había mostrado las ventajas de la irresponsabilidad; no podía seguir callando sus inconvenientes. Y creó a Skimpole; y Skimpole es como el revés oscuro de Micawber.

En él apuntó a algo de significación muy importante y urgente. Apuntó, digo; no afirmaré que diese por completo en el blanco. Como ya he explicado, jamás salió triunfante en la descripción de cambios psicológicos; sus personajes son lo mismo ayer, hoy

y siempre. Los críticos han censurado con razón la torpe perversidad puesta en obra por Skimpole en el asunto de Joe y Mr. Bucket. Ciertamente, no necesitaba cometer una traición tan basta para conseguir tan basta novia. Hacía demasiado tiempo que perdiera el honor para que necesitara ahora venderlo.

El efecto es malo; pero la intención, repito, era grande. Empleando a Skimpole como símbolo, quería Dickens mostrar una verdad que es acaso la más terrible de toda la psicología moral. Me refiero al hecho de que no sea fácil trazar la línea divisoria entre pecados veniales y mortales. Quería mostrar que ningún defecto, por benigno que parezca, debe de ser favorecido o tolerado; acaso Skimpole, en su día, había sido tan hombre de bien como Swiveller. Favorecido o tolerado, el vicio más amable puede acabar con la más preciada virtud. Lo que empieza siendo debilidad humana, puede parar en inhumana dureza. Skimpole significa que los extremos del mal están mucho más próximos de lo que nos figuramos. El que en un principio no paga sus deudas por exceso de generosidad, puede acabar no pagándolas por exceso de sordidez. Porque los vicios están unidos entre sí por un extraño nexo, y se favorecen recíprocamente. Un sobrio puede hacerse borracho por haber sido cobarde. Un valiente puede hacerse cobarde por haber sido borracho. Todo esto, oscuramente, Dickens trató de ponerlo en Skimpole; todo esto, es decir, que uno puede convertirse en una montaña de egoísmo sin más

que reunir las virtudes de Dickens. Nada debe descuidarse; no existe (nos avisa) eso que llamamos «pecadillos».

Me he detenido en esta aguda consciencia de sí mismo porque el agudo filo—¡ay!—verdaderamente lo desgarró a él. Hacia el mismo tiempo en que escribía ese libro, donde de un defecto originariamente leve sale la comedia de Skimpole, de un defecto originariamente leve salía la tragedia de Carlos Dickens. Había dejado que una mala cualidad de su carácter, nada terrible en sí, le arruinase la vida. También Dickens tenía una pequeña debilidad que a veces podía hacerse más potente que todo lo que había en él de fuerte. Su egoísmo nada se parecía—no necesito advertirlo—al egoísmo de Crangring; pues él era, y nunca dejó de ser, extraordinariamente compasivo y generoso. No se parecía lo más mínimo al egoísmo de Skimpole. Dickens vivía por completo de su trabajo, y fué siempre laborioso y digno. Era fundamentalmente un egoísmo de los nervios. Cosa que el humor o la temperatura del momento le ordenasen hacer, tenía que ser hecha. Era el tipo de hombre capaz de romper en pedazos la ventana si tarda en abrirse y dejar entrar el aire. Esta debilidad de su carácter, hacia la época de que hablamos, había producido una ruptura entre él y su mujer, que Dickens, de puro excitado y exasperado, no supo reparar a tiempo. Tratándose de él, todo había que zanjarlo, y zanjarlo al instante. Cuando Londres le cansaba, tenía que marcharse inmediatamente al



Continente; si el Continente le aburría, tenía que regresar inmediatamente a Londres. Si el día resultaba demasiado ruidoso, toda la casa había de estarse bien callada; si la noche era demasiado silenciosa, toda la casa tenía que ponerse en pie. Se caracterizaba, sobre todo, por esa extraña condición del déspota doméstico: su buen humor, en cierto modo, resultaba más despótico que el malo. Cuando se sentía desgraciado (como acaecía, ¡pobre!, a menudo), había que escuchar sólo sus injurias. Pero cuando se sentía feliz, había que escuchar sus novelas. Todo ello—que era, fundamentalmente, mera excitabilidad—, no tenía en sí mucha importancia; ni por asomo significaba que hubiese dejado de ser hombre de vida limpia y gran corazón, el hombre absolutamente honrado que era. Pero ocurría además esto de grave: que era un hombre que no resistía que sus flaquezas fuesen flacas; y las cebaba, como Skimpole a las suyas. Finalmente, esta obstinación les separó a él y su mujer. Una mera inclinación estúpida del carácter hizo lo que el pecado más negro podía haber hecho. Una sensibilidad caprichosa, que saltaba a la menor cosa—porque han revuelto los papeles en la mesa o cerrado una ventana—acabó, como una ráfaga de bigamia o adulterio, por separar una de otra dos almas cristianas y puras.

## CAPITULO IX

### ÚLTIMOS AÑOS Y OBRAS

NO me he referido en este libro, de propósito, sino a aquellos hechos de la vida de Dickens que resultaban, no diré significativos (pues todos los hechos de una vida lo son, incluso esa multitud inaprehensible, a que nadie jamás podrá referirse), sino ilustradores de lo que me proponía decir. He seguido este método con consecuencia, y no me arrepiento, ya que, en mi opinión, nunca acentuaremos lo bastante la diferencia que media entre las obras que se proponen ser un registro de todos los hechos de que cabe cerciorarse y las que, como ésta mía, ofrecen únicamente una opinión personal o un resumen sacado de los hechos. Libros exhaustivos del tipo de la *Biografía* de Forster, ahí están, tan accesibles como la catedral de San Pablo; son bienes de dominio común, a semejanza de los fenómenos del universo físico; y me parece de lo más conveniente no confundir un catálogo exhaustivo con una generalización personal. Por

supuesto que no existe catálogo capaz de albergar todos los hechos que acaecen en sólo cinco minutos; por extenso y erudito que un catálogo sea, es siempre el producto de una selección, no sólo atrevida, sino intrépida. Pero el lector, si le ofrecemos una gran cantidad de datos, propende a creer confusamente que se los damos todos. Por ello, resulta más claro y honrado, cuando sólo se trata de emitir un juicio personal, no presentar más que unos cuantos hechos ilustrativos, dejando que el material restante venga a servir de contrapeso. De este modo, ninguna duda puede caber de que se trata de un simple apunte, de un retrato hecho de unos cuantos trazos.

Y, sin embargo, me parece oportuno, habiendo llegado aquí, detenernos un momento para indicar a grandes rasgos lo que fué en su última parte la vida del novelista. Y lo mejor es que comencemos por el hombre mismo, tal como se nos aparece en aquellos años finales de popularidad y encumbramiento. Aún viven muchos que lo recuerdan lanzando un brindis al final de un banquete, o en la tribuna de conferenciante, o en cualquier otra de sus múltiples actividades públicas. Como yo no figuro entre ellos, me es imposible corregir mi semblanza con ese fulgor que presta toda imagen vivida y sin el cual toda descripción corre el riesgo de ser imprecisa, pero radicalmente falsa. Una vez muerto un personaje, aunque la desaparición sea reciente, los de la generación posterior tienen que ir reconstruyendo su figura por medio



de testimonios tan inseguros como si se tratara de César o Enrique II. Con todo, a pesar de esta incertidumbre inevitable, un héroe lleno de vida y un tanto fantástico cruza la escena en la *Biografía* de Forster.

Dickens era de mediana estatura; pero acaso su misma vivacidad y falta de corpulencia dejasen más bien la impresión de un hombre bajo; con seguridad, de un hombre menudo. En la juventud exhibía una revuelta cabellera de pelo castaño, extravagante aun para aquella época, y posteriormente se dejó crecer un bigote negro y una barba en franja (recortada como una ancha y alborotada «imperial»), lo bastante personal para darle cierto aire de extranjero. El color de la tez era muy particular, y resulta difícil describirlo, incluso cuando uno ha conseguido imaginárselo. Tenía esa calidad como de fulgor metálico que hizo a la señora de Carlyle compararlo con el claro acero. Me imagino que era una especie de palidez luminosa, animada, llena de vida, y a la vez con algo de muerto; algo así como un cadáver galvanizado por un dios. El rostro—si así era—resultaba lo contrario del carácter; porque lo esencial en la personalidad de Dickens consistía en ser trémulo y a la vez resistente e incisivo, al igual de la hoja reluciente de una espada. Bastaba tocarlo para que vibrase; mas era indestructible; se le podía combar, pero no romper. Moreno de cabellera y barba, con una palidez peculiar en el rostro (sobre todo, en los últimos años, cuando ya estaba muy trabajado y enfermo), sus ojos eran de un

fulgor y movilidad excepcionales, y parecían dos pájaros brillantes revoloteando sin cesar antes de lanzarse a picotear sobre las más pequeñas y humildes cosas del mundo, de que Dickens ha sabido sacar más partido quizá que ningún otro novelista, pues tenía algo de Sherlock Holmes poético. Tras la negra barba y el bigote, una boca ancha y nerviosa, como la boca de un actor; y ciertamente que todo él era actor, y en muchos aspectos lo era con exceso. En la última parte de su vida, cuando leía en público fragmentos de su obra, solía imitar los visajes enloquecidos de sus héroes más grotescos. Su rostro sabía sumirse de pronto en la horrenda inanidad de la criada de la señora Raddle, o hincharse, como si doblase de tamaño, hasta el vigor apoplético de Mr. Buzfuz. Pero el contorno de su rostro, desde la juventud, era de línea delicada y muy precisa; y en reposo, hasta podía parecer afeminada.

Los trajes de las clases acomodadas, hacia la época en que Dickens entraba en la madurez, comparados con los nuestros, eran un poco vistosos y un poco descuidados. Corría el tiempo de aquellos amplios pantalones en forma de barril, de aspecto casi turco; de las amplias chalinas, las chaquetas cortas y sueltas y las sueltas y largas patillas. Mas incluso para aquella época exuberante, Dickens pasaba por un tanto excéntrico en el vestir, o, como se decía entones, por excesivamente afrancesado. Gastaba chaquetas de terciopelo y chalecos de tan disparatados colores que re-

lucían como crepúsculos inverosímiles; se tocaba con sombreros blancos, de una blancura hiriente e innecesaria. No le alteraba lo más mínimo el que lo sorprendiesen en batas sensacionales, y hasta se asegura que se hizo retratar en una de ellas. Todo lo cual, ni es especialmente meritorio, ni redundante en descrédito de nadie; resulta tan sólo característico, y en este sentido tiene importancia. Dickens era hombre de independencia absoluta y que se guardaba un gran respeto a sí mismo. Mas no poseía en grado alguno ese empaque altivo y rígido de los ingleses a que un Thackeray era tan sensible. Quiero decir el deseo de que le tomen a uno por caballero particular, lo cual significa en definitiva el deseo de que le dejen a uno en paz. Mas esto tampoco entraña mérito, sino únicamente una de las exigencias más moderadas de la aristocracia. Como quiera, Dickens no participaba de ello. Con tal que hubiese admiración en las miradas, con gusto se prestaba a que lo mirasen. No es que «posase» exactamente al modo oriental de Disraeli; le sobraba buen sentido—y honestidad—para incurrir en ello; mas se exhibía, en cierta medida, al modo francés de determinados tribunos, de un Mirabeau o un Gambetta. Ni le corroía tampoco lo más mínimo esa apetencia vulgar por «llegar» que a tantos hace morir contentos de subsecretarios. El éxito le importaba menos que la fama, que la antigua gloria de este mundo y el aplauso y la admiración del pueblo. Así es como se le podía ver, calle abajo, con su traje al



gusto de Francia y en la figura y el ademán un leve desenfado bohemio.

Su vida privada estuvo hecha de una tragedia y diez mil comedias. Digo tragedia, y en efecto fué una verdadera y angustiosa tragedia moral: el fracaso de su matrimonio. Amó entrañablemente a sus hijos, y sufrió la pérdida de más de uno de ellos; pero en desgarrones de éstos no hay violencia y, sobre todo, no hay nada que avergüence. El fin de la vida no es tan trágico como el fin del amor. Y cuando digo diez mil comedias me refiero a toda la trama de su vida, sus cartas, sus conversaciones, todo lo cual aparece como un carnaval inacabable hecho de locas e inspiradas improvisaciones. En lo que estaba a su alcance, jamás toleró que un día de su vida fuese un día ordinario. Cada día tenía alguna salida intempestiva, alguna ocurrencia súbita, alguna disparatada broma, alguna hospitalidad repentina, alguna desaparición sin preaviso. Se cuenta de él (elijo esta anécdota entre ciento) que durante la última estancia en América, cuando ya parecía tambalearse bajo el golpe que iba a ser mortal, hizo observar incidentalmente a los que le acompañaban el parecido de una hilera de *chalets* pintarrajados con las tiendas de colores del decorado de una pantomima. Y apenas hecha la observación, se plantó de un salto ante la puerta más cercana, e imitando fielmente al payaso de la arlequinada golpeó a conciencia con el puño, no sobre la puerta misma (pues se habría roto así el papel de la decoración),

sino sobre el marco. Y hecho esto, se tumbó ceremoniosamente en el umbral, para que el dueño, al salir corriendo, tropezase en él y cayera de narices. Se levantó luego con la misma gravedad, y continuó el paseo. Toda su vida estuvo llena de estos impulsos súbitos, en todo semejantes al del payaso de la pantomima. Le gustaban las casas altas, los tejados inclinados, los patios profundos; pero habría sido verdaderamente feliz si alguna hada madrina de la pantomima eterna le hubiese dado el poder de saltar de los tejados, tirarse sin hacerse daño de lo alto de las casas, y botar en los patios como una pelota de goma. El divino lunático de *Nicholas Nickleby* es lo que más se acerca a este sueño, y pienso que de todos sus personajes ése es el que Dickens hubiera querido mejor ser. ¡Con qué deleite se habría escurrido por la chimenea abajo! ¡Y con qué gozo y qué vigor hubiese tirado los pepinos del huerto por encima de la tapia!

Esa incesante energía creadora, aún la muestran mejor sus cartas. Porque hay en sus cartas tanta creación como en sus creaciones literarias. Una breve tarjeta postal es a menudo tan feliz como su mejor novela; todas son espontáneas, y cada una diferente de las otras. Varía hasta el infinito incluso el género y la forma de cada carta; ésta la escribe en un francés absurdo, esotra se la atribuye a uno de sus personajes, o hace de la carta un anuncio de periódico donde él mismo se reclama como «perro extraviado». Todas son en extremo divertidas; lo son tanto como las obras

acabadas que publicó. En suma, lo que más nos sorprende en Dickens es la inagotabilidad de su genio. Escribió, cuando menos, dieciséis gruesos volúmenes rebosantes de original creación. Pero si alguien los hubiese quemado, aún habría sido capaz de componer otros dieciséis con la misma facilidad de quien escribe despreocupadamente cartas a sus amigos.

Si queremos completar el retrato, notemos aún otro rasgo que guarda relación con esa exuberancia de su genio. Hoy día, muchas gentes, sobre todo muchas mujeres, censuran el elemento báquico de sus libros, el que se celebre en ellos el beber de los hombres en compañía como el símbolo supremo de la vida social; censuran, en suma, algo que esos libros tienen de común con casi toda la gran literatura del mundo, incluyendo el Nuevo Testamento. ¡Y qué duda tiene que en una página de Dickens existe una cantidad anormal de bebida, como existe una anormal cantidad de esgrima en una página de Dumas! Si con la precisión que puede poner un matemático y las conclusiones que puede sacar un médico llevásemos la cuenta de los vasos de cerveza y las copas de coñac que se toma mister Bob Sawyer, nos anegaría la suma como a una playa la marea. Dickens defendió la bebida con arrebatado, se deshizo en alabanzas de ella, y contó con enorme placer las orgías donde triunfa el vino. Y, sin embargo, es muy característico de su temperamento arrebatado e impulsivo el que él mismo, comparativamente, bebiese poco. Pertenece a ese tipo de hombres,



tan ansiosos de elogiar el vaso que tienen delante, que se olvidan de beberlo. El no excederse en el alcohol formaba también parte integrante de su carácter excesivo. Pero formaba parte de su filosofía de los hombres y de su religión el beber vino. Para la sana filosofía de los europeos, el vino es un símbolo; para la religión de Europa es un sacramento. Dickens lo aprobaba porque lo creía una gran institución de los humanos, uno de los ritos de la civilización; así lo creía él, y así es en efecto. Podrá tener el abstemio, para no aceptar ese rito, argumentos éticos perfectamente claros, como los puede tener el que, no aceptando la cultura o la patria, se niega a entrar en la Universidad o a servir en el Ejército. Pero el que tal haga se pierde una de las grandes cosas sociales que el hombre ha añadido a la Naturaleza. La frase que el abstemio lanza contra el borracho, cuando dice de él que se embrutece, es sobremanera desafortunada. El que bebe normalmente no hace otra cosa sino humanizarse normalmente. El que bebe con exceso, lo que consigue es endemoniarse. Pero nada relacionado con una cosa humana y artística, como es el vino, puede aproximarle a uno a la vida natural del bruto. El único ser que, en el más estricto y literal sentido hace lo que los brutos, es el abstemio.

La actitud de Dickens frente a la religión, aunque confusa en lo filosófico, y en lo histórico más bien ignara—al igual de lo que ocurría a tantos en la época—, también expresa algo muy característico de su

personalidad. Participaba—ya lo hemos visto—de todos los prejuicios de su tiempo. Por ejemplo, sentía una repulsión por los dogmas definidos que entraña, en realidad, una preferencia por los dogmas vagos. Compartía esa incierta noción al uso de que todo el pasado de Inglaterra no contiene más que aborrecibles *tories*. Poseía, en suma, todas las viejas ignorancias del radicalismo, compatibles con la sagacidad, el valor y espíritu público del radicalismo. Tal espíritu, en casi todos los demás que de él participaron, desembocaba, por lo general, en una aversión específica hacia la Iglesia anglicana, y en la tendencia a enfrentarla con las otras sectas, considerándolas mejores instrumentos del libre examen y el individualismo. Dickens, en cambio, sentía una ternura muy concreta por la Iglesia de Inglaterra, ternura que él hubiese calificado de debilidad. Encontraba caricias inefables en los plácidos servicios religiosos del anglicanismo, en su liturgia retenida y humana, y ello, en contra de las tendencias de su época, le enamoraba; era un algo que encontraba un eco en lo mejor de su alma, en su amor viril de la caridad y la paz. En una ocasión, irritado por la estupidez política de esa Iglesia (que, por cierto, es muy grande), la abandonó y se fué a la Capilla unitaria; al cabo de una o dos semanas volvía. Este curioso hechizo que ejercía la Iglesia anglicana fué creciendo con los años. En el libro que trabajaba al morir nos ha dejado el retrato de un canónigo menor, humilde, caballeroso, tierno, que opone su sencilla indignación al sectario

filántropo cuya virtud es puro teatro. Dickens se pone del lado del canónigo y arremete contra Mr. Honeythunder. Los otros radicales, sus correligionarios, casi sin excepción, habrían hecho lo contrario.

Me he referido a esto por una razón especial. Porque nos trae de nuevo a esa contradicción o dualismo aparente de Dickens, que ya hemos encontrado repetidamente, en una u otra forma, y que constituye el núcleo verdadero de su carácter. Llamo así a esa mezcla de extravagancia general, próxima a la locura, y de una especie de secreta moderación que linda casi con la mediocridad. Sobre poco más o menos, Dickens era como lo he retratado: sensitivo, teatral, sorprendente, con un poco de *dandy* y otro poco de bufón. Ninguna de tales características, acentuada o leve, tenía en él nada de accidental o externo. La misma tendencia a lo teatral y falso era connatural en él. Por ejemplo, adolecía de una mala costumbre, que a menudo le hacía quedar mal, aunque tuviese toda la razón. Tenía la mala costumbre de explicarlo todo, y de explicarse él mismo. Lo cual reducía a sus admiradores a la condición de aquella niña, auténtica, pero hasta este momento ignorada, que dice a su madre: «Me parece que lo entendería si no me lo explicases.» Dickens siempre lo explicaba. El hábito formaba parte de su sentido instintivo de la publicidad, que hacía de él un magnífico demócrata y, a la vez, en excesiva medida, un actor. En este punto llegó a extremos increíbles. Llegó hasta publicar, en *Cosas caseras*, la de-



fensa de su conducta en el asunto del matrimonio. El incidente basta a sugerir que sus expresiones públicas y externas, ofrecimientos, proposiciones, debían de sonar a veces como gritos de manicomio. Y, con todo, no es menos cierto que había en lo más escondido de su alma fibras que sólo podían sentirse a gusto acariciadas por ritos plácidos y dignos, acariciadas por ese leve tono del Libro de rezos anglicano. Sin duda alguna, era a menudo extravagante y disparatado. Pero es aún más indudable y más verdadero que detestaba y despreciaba la extravagancia.

La mejor explicación nos la ofrece su genio literario. El cual consistía en la aptitud contradictoria para compartir las ideas más ridículas, y a la vez burlarse de ellas. Es un bufón que se ríe de la bufonería. Sus libros, en ciertos aspectos, son los más disparatados y locos que haya habido sobre la faz del mundo. Rabelais mismo no introdujo en Pafalagonia o el Reino de las Coqcigues figuras satíricas tan descoyuntadas y deformes como las que mandó Dickens a pasearse por el Strand de Londres. Y, con todo, he aquí que topamos de improviso, en el tuétano de este hombre, con un remanso de placidez y buen sentido. Así era, me figuro yo, el tuétano del alma de Rabelais, y así la de todos los satíricos más eficaces y más violentos. Respecto a Dickens, el extremo es esencial, aunque a nuestras nociones actuales cueste tanto trabajo comprenderlo. Dickens era un burlón sin freno y, al mismo tiempo, un razonador lleno de moderación. Jugaba y

se reía inmoderadamente porque pensaba moderadamente. Lo que ahora muchos llaman el desenfreno de su fantasía se alimentaba, en efecto, de lo que ahora llaman muchos su mediocridad de pensamiento. Quiero decir que, si sentía la completa insanidad de lo extremado, era porque él mismo se conservaba sano; y si tenía el sentido de lo excéntrico, es que guardaba el centro. Actualmente, a todas horas estamos pidiendo a nuestros profetas violentos que escriban sátiras violentas. Pero para poder escribir sátiras como las de Rabelais—sátiras de esas que juegan con las estrellas y las mandan de aquí para allá como pelotas de goma—hay que empezar por ser moderado, y hasta quizás blando. Un moderno del tipo de un Nietzsche, de un Gorki o un D'Annunzio, posiblemente nunca podrá escribir una sátira verdadera y demoledora. Porque ellos mismos se encuentran en el mismo borde. ¿Cómo han de triunfar como caricaturistas, si ya triunfaron como caricaturas?

Me he referido a las preferencias religiosas de Dickens, únicamente en cuanto ejemplo de su moderación interior. Llegar a decir, como hay quien ha dicho, que atacó el No-conformismo, es incurrir en falsedad. Porque es desconocer la esencia del hombre y la de su mismo tiempo suponer que abrigase malquerencia o iracundia de principio contra cualquier cuerpo teológico como tal; mas cualquier extravagancia religiosa, fuese lo que fuese, le irritaba y sacaba de él una sátira extravagante. Era capaz entonces de adoptar

la energía de borracho de Stiggins, o de aupar hasta las estrellas las «gárrulas escalas» del retórico mister Chadband; lo era, justamente, porque su propia idea de la religión respondía al sosegado e impersonal Libro de rezos. Y otra cosa típica de él era su odio de los discursos necrológicos.

Aún ofrece un ejemplo más claro su actitud política. Algunos lo tomaron casi por anarquista. Pero él atacaba por igual con su risa el sistema que querían destruir los reformistas y los instrumentos de que intentaban valerse los reformistas. No ocultó a nadie su convicción de que cualquier asno perfecto pudiese llegar a ser primer ministro de Inglaterra. En dos frases supremas ha recogido, y barrido, toda la Constitución británica: «Durante la semana última, Inglaterra ha pasado por una situación horrible. Lord Coodle quería dimitir; sir Thomas Doodle no quería aceptar el poder, y como no hay en Inglaterra gente de quien valga la pena hablar, excepto Coodle y Doodle, el país ha estado sin gobierno.» Todos los gabinetes y departamentos ministeriales, sin distinción, eran juguete de su risa y blanco para su sarcasmo. Creaba sus fanfarrones más extraordinarios, sus más inverosímiles—y adorables—idiotas, y los plantaba en los tronos más encumbrados del sistema político inglés. A muchas gentes, moderadas o progresistas, les parecía que semejante satírico insultaba el cielo y la tierra y que estaba pronto a hundir la sociedad, sacrificándola a una insensata quimera, y a demoler la catedral de



San Pablo para levantar sobre las ruinas una guillotina sangrienta. De hecho, sin embargo, esta aparente violencia provenía de que Dickens, por temperamento, era políticamente un moderado. No era una violencia hija del fanatismo, sino de una indiferencia en cierto modo racional. Su buen sentido le hacía comprender que la Constitución inglesa no era una democracia, sino la Constitución inglesa. Que era un sistema artificial, con partes buenas y con partes malas, como cualquier otro. A los adoradores de ese sistema tenía que parecerles frenética su sátira; pero la sátira no provenía de que Dickens fuese un enemigo frenético del sistema, sino de que no fuese, como los otros, su frenético admirador. De todos los grandes ingleses de su tiempo, él sólo, a lo que se me alcanza, fué capaz de comprender lo que franceses e irlandeses comprendieron: que una cosa es el gobierno del pueblo, y otra muy distinta el gobierno representativo. Supo ver que el gobierno representativo está lleno de pequeños inconvenientes, y entre ellos, el de no ser representativo. Habla de su «esperanza de haber comunicado a todos y cada uno de los ingleses algo del desprecio que yo siento por la Cámara de los Comunes». Y dijo también estas dos cosas, que en la boca de un buen radical de hacia 1855 suenan hoy como una maravilla de penetración (porque encerraban ya una descripción perfecta del peligro en que actualmente nos encontramos, y que Dios quiera pueda servir a quitarnos de la vista esa larga perspectiva a cuyo final

tan claramente percibe uno la grandeza y la ruina de Venecia):

«A cada día que pasa, más y más me afirmo en mi vieja fe de que la aristocracia política y el parasitismo están matando a Inglaterra. En todo ello no descubro nada en que apoyar la esperanza. En cuanto al espíritu popular, tan divorciado está de Parlamento y Gobierno, y tan sin cuidado le traen uno como otro, que no puedo dejar de ver en este fenómeno un signo calamitoso.» Y he aquí la otra frase: «Pienso seriamente—y con la gravedad con que puede reflexionar en estas cosas un padre con hijos que han de vivir y sufrir tras él—que el gobierno representativo entre nosotros ha venido a parar en un fracaso absoluto; que las castas y dependencias han hecho al pueblo inapto para él; que el sistema se ha venido abajo a partir del gran siglo XVII, y que no hay esperanza.»

Estas son las palabras de un prudente, acaso de un melancólico; con toda seguridad, no son palabras de un frenético. Vale la pena notar, por ejemplo, que Dickens acierta con el nervio del problema mejor que un hombre como Carlyle, que denunció los mismos males. Suponía éste que si nuestro gobierno es gárrulo y prolijo, se debe a que es democrático. Dickens lo reputaba, en efecto difuso y verboso, más justamente por ser aristocrático. Las dos cualidades más amables de la aristocracia estriban en la afición a la literatura y la falta del sentido del tiempo. Mas todo ello nos trae a idénticas conclusiones. Tipos frenéticos como Stiggins

y Chadband salían de la placidez de las preferencias religiosas de Dickens. Insanas creaciones, como los Barnacles y los Bounderbys, fueron producto de una especie de éxtasis de lo más común y obvio en el sentimiento de la justicia política. Sus monstruos salen de su equilibrio y moderación, como los viejos monstruos salían de la calma marina.

Tal era el hombre de genio que debemos intentar imaginarnos: hombre de emociones violentas, y a la vez dotado de un sereno juicio; belicoso, mas sólo cuando se creía oprimido; propenso a creerse oprimido, pero no mal pensado al juzgar los móviles de los hombres. Era especialmente difícil entenderlo, como es difícil reconstruirlo. Casi siempre encontraba razones para obrar; su error consistía en que casi siempre quería explicar sus razones. A veces le fallaban los nervios, y en tales crisis era un loco. Mas cuando tal cosa no ocurría, su equilibrio mental era extraordinario.

Esta semblanza debe bastarnos, al menos, para resumir sus últimos años. En ese tiempo, dos ocupaciones nuevas vinieron principalmente a añadirse a sus trabajos de antes. Por un lado, las series de conferencias y lecturas públicas que empezó a dar sistemáticamente. Por otro, la dirección de dos nuevas publicaciones. *Palabras domésticas*, primero, y luego, *Alrededor del año*. Gozaba con cualquier nueva tarea, con cualquier nueva oportunidad. ¡Y qué de cosas no había sido a lo largo de la vida: repórter, actor, nigro-



mante, poeta! No menos que en todas esas actividades, disfrutaba como conferenciante y como director de publicaciones. El auditorio, tan numeroso a veces que se agolpaba en el estrado en torno de él, indudablemente se deleitaba con tal conferenciante. No es tan indudable que los subdirectores y secretarios de redacción se deleitasen con tal director. Pero en ambas tareas, lo que en realidad importa son sus efectos en la obra permanente de Dickens. La importancia de las lecturas públicas estribaba en que sirvieron para fijar, en una declaración solemne y pontifical, como si dijésemos, la interpretación que daba Dickens de su propia obra. Ello nos llega sólo por tradición, pero muy acusadamente. Mi familia me ha transmitido a mí, y yo se lo transmitiré probablemente a la próxima generación, la evocación precisa de cómo Dickens daba a su rostro una expresión estúpida para representar a Betsy, la criada de la señora Raddle. Y así se satisface una de las finalidades permanentes de la tradición; resulta más difícil probar, como quisieran ciertos críticos que se pasan de listos, que Betsy se propone ser una sátira brillante de los excesos de la cultura.

En cuanto a aquellas dos publicaciones, su influencia en la obra es grande, primero gracias a las páginas admirables que escribió en sus columnas (¿cómo no mencionar el monólogo inimitable del camarero en *El equipaje de no sé quién?*), y en segundo término, por el hecho de que en esta función de director lucie-

se un descubrimiento valiosísimo en la persona de Wilkie Collins. Collins era el único hombre de genio indiscutible con cierta afinidad con Dickens. Tal afinidad consiste en que combinaban, en cierta manera extraña, un concepto de las cosas moderno, aburguesado y aun vulgar, con una simpatía elemental y abierta por los oráculos extraños, los fantasmas y la noche antigua. Imposible encontrar dos hombres, en esa Inglaterra victoriana, más representativos del radicalismo y reformismo seriote de la época que estos dos, con su sombrero de copa y su paraguas. Mas, imposible encontrar quien pudiera igualarles en contar una historia de aparecidos. Dos seres con tanto desprecio de la superstición, no los había; mas tampoco dos escritores capaces de provocar el escalofrío supersticioso. ¡Qué errados andan los místicos al uso, al llevar largas melenas y sueltas chalinas para atraerse a los espíritus! A los duendes y los dioses antiguos, cuando visitan la tierra, lo que verdaderamente les atrae son las chisteras. Porque simbolizan la simplicidad, que es lo que los dioses aman.

Mientras tanto, sus libros, que aparecían periódicamente, aunque tan brillantes como siempre, mostraban ese cuidado creciente por la composición que ya advertíamos a propósito del período de transición que culmina en la *Casa lúgubre*. La siguiente obra importante, *Tiempos difíciles*, aporta una nota casi inesperada de gravedad. Los caracteres, sin duda, son exageraciones, pero exageraciones hechas con amargura y

deliberación, que no, como *Nicholas Nickleby* o *Martín Chuzzlewit*, con el arrebató inconsciente propio de los primeros tiempos. Dickens exagera a Bounderbury porque realmente lo detesta. Pero, si había exagerado a Pecksniff, era porque de verdad lo amaba. *Tiempos difíciles* no es uno de los mejores libros de Dickens, pero sí, en cierto sentido, uno de sus más grandes monumentos. Establece y registra la realidad de la emoción que ponía Dickens en muchas cosas que pasaban entonces por refunfuños nada filosóficos, pero que han tomado después el volumen de ese hecho inmenso que es la filosofía socialista. Calificar de socialista a Dickens sería sacar las cosas de quicio; pero lo más peculiar y expresivo de su postura consistió en que mientras todo el mundo creía que liberalismo es sinónimo de individualismo, él fué liberal resuelto y resuelto antiindividualista. O quizás sea más propio decir que comprendía que existe un objeto secreto, llamado humanidad, frente al cual tanto el individualismo extremista como el socialismo extremista se comportan con absoluta indiferencia; y esa humanidad permanente y central era justamente lo que él entendía. Observaba que el individualismo no es nada, ni el antiindividualismo tampoco, sino la observancia de la ley del hombre. Novelista auténtico, percibía que se discute demasiado sobre si tal persona está en favor o en contra de ésta o aquella filosofía científica, pero que otra cuestión es si la filosofía científica está en favor de la persona. De aquí que libros como *Tiempos difíciles*



hayan de quedar para siempre como una parte de la fuerza y la tradición de Dickens. Dickens advertía que los sistemas económicos no son como las estrellas, sino como los faroles, manifestaciones del pensamiento humano, abandonados al juicio del corazón de los hombres.

Desde entonces, y hasta el final, sus libros se van haciendo cada vez más graves, y va pesando en ellos una mayor responsabilidad; si no siempre gana el creador, el artista se hace cada vez más diestro. *La pequeña Dorrit* (publicada en 1857), en ciertos aspectos es más sutil, y en todos los sentidos es más triste que el resto de sus libros, hasta el punto que esa novela aburre a los dickensianos y complace especialmente a George Gissing. Es la única, entre las novelas de Dickens, capaz de proporcionar deleite a un gustador de este tipo, no sólo por esencia, sino por su atmósfera. En el carácter de Dorrit, tal como se nos describe debilitado efectivamente, y sin remedio, por sus desoladoras experiencias, incapaz de salvarse en el torbellino del tiempo, algo suena a moderno y triste, algo que no acuerda con las tendencias congénitas del sentimiento moral de Dickens. No es más que una tenue sombra. Pero la ilimitada claridad de la esperanza humana, de que he hablado al principio, va hundiéndose en la distancia; la obra de la revolución se debilita, y cae la noche del fatalismo, que pone término a las labores del hombre. Por primera vez en un libro de Dickens, recibimos la impresión de que

el héroe tiene cuarenta y cinco años. Con seguridad, Clenamm es mucho más viejo que Mr. Pickwick.

Era sólo, con certeza, una nube fugitiva; cuando pasó, dióse Dickens otra vez a tareas menos sombrías. De todos modos, éstas traen ya la marca del declive de la vida. Muestran un oficio más cauto, y están impregnadas de un sentimiento humano más blando y más mezclado. Caen sobre las páginas las sombras de otras figuras más melancólicas, surgidas en el declinar victoriano. Su próximo libro, *Historia de dos ciudades* (1859), ofrece un buen ejemplo de ello. En cuanto a dignidad y elocuencia, apenas tiene par entre los libros de Dickens. Pero también en otro sentido es incomparable: en que no es enteramente un libro de Dickens. La inspiración parte de las páginas apasionadas y tempestuosas de la *Revolución francesa*, de Carlyle. Y, sin embargo, existe una incompatibilidad esencial entre el revuelto trascendentalismo de Carlyle y la escuela y el espíritu a que pertenecía Dickens, entre aquel escepticismo a medias y ese ímpetu lúcido y jovial del viejo radicalismo convencido y satisfecho de sí mismo. De aquí que el genio de Dickens no le bastase, como no le había bastado a Carlyle el muy grande suyo, a librarle de hacer un cuadro de la Revolución francesa sutilmente, pero sustantivamente equivocado. Ambos autores propenden a explicar la Revolución como un estallido elemental del hambre o la venganza, y no ven que fué una lucha por principios intelectuales, incluso por principios trillados, por

lugares comunes. Los ingleses de hoy no entendemos la Revolución francesa; y es que no nos es fácilmente accesible la idea de que se pueda emprender una batalla sangrienta por lo que es meramente de sentido común; no podemos comprender que el sentido común se arme y conquiste el mundo. En la Inglaterra actual, más bien se tiende a pensar que el sentido común consiste en plegarse a las condiciones exigentes. Para nosotros, un político práctico significa en realidad alguien de quien podemos fiarnos, en la seguridad de que no ha de hacer cosa alguna, que es adonde viene a dar el sentido práctico. El francés, en cambio, siente—apoyado por su Revolución—que cuanto más sensato sea un hombre, más cerca se está de que la sangre se derrame. En todos los imitadores de Carlyle, incluyendo a Dickens, se adivina el oscuro sentimiento de que aquello por lo que murieron los franceses debía de ser algo muy nuevo y singular, alguna paradoja, alguna extraña idolatría. Pero cuando la sangre corrió, corrió por verdades incontestables, casi peregrinables; y cuando las ciudades crujieron desde sus cimientos, fué lo más obvio y sabido lo que las hizo crujir.

He echado mano de esta cuestión histórica porque nos hará comprender mejor las tardías y mezcladas influencias que, a un mismo tiempo, dan más valor y quitan movimiento a las últimas obras de Dickens. Su misma estructura mental le permitía a nuestro autor comprender el elemento jubiloso y sensible de la Re-



volución francesa mucho mejor de lo que era capaz Carlyle. La Revolución francesa fué, entre otras muchas cosas, francesa, y en cuanto tal, ningún inglés podía entenderla mejor que un inglés tan jubiloso y tan sensato como Dickens. Y, en efecto, no poco de la verdadera e íntegra tradición de la Revolución había inspirado ya las batallas de su radicalismo juvenil: sus embestidas contra la cárcel de deudores tuvieron mucho de toma de la Bastilla. Había en él, sobre todo, cierta impaciencia llena de buen sentido, esencial en los viejos republicanos, que es totalmente desconocida al moderno revolucionario europeo. Los antiguos radicales no se consideraban propiamente en estado de rebelión; pensaban más bien que un gran número de instituciones absurdas se habían rebelado contra la razón y contra ellos mismos. Dickens poseía esta idea revolucionaria—aunque en una forma inglesa—por herencia muy definida y consciente; Carlyle tuvo que descubrir la Revolución por un esfuerzo violento de su genio y videncia. Si Dickens tomó efectivamente de Carlyle la imagen revolucionaria, según proclamó él mismo, ello sólo querría decir que, sometido a las complejas influencias del final del siglo XIX, había llegado a olvidarse de su propia juventud. En *La pequeña Dorrit* parece, a veces, que hubiese desaparecido aquella su primera concepción regocijada y sentimental de la vida humana. Y es que Carlyle había venido a perturbar su vieja simplicidad política.

Mas repito que, si la nota ha cambiado, continúa

siendo una nota grave. Aún la oímos sonar, con éxito muy particular, en *Grandes esperanzas* (1860-1861). Esta hermosa novela está contada con una coherencia y un sosiego personal poco frecuentes en Dickens. Tan lejos se adentró, al escribirla, por el sendero de las crudas realidades, que estuvo un momento tentado de ponerla un desenlace amargo, haciendo que Pip perdiese a Estela para siempre, idea de que vino a disuadirlo el robusto romanticismo de Bulwer Lytton. La parte mejor de ese libro—la descripción de las vacilaciones del protagonista entre la vida humilde, a la que debe todo, y la vida lujosa, de la que espera algo—toca un aspecto muy verdadero, y en cierto modo trágico, de la esfera moral; porque la gran paradoja de la moral, paradoja que sólo la religión ha sabido expresar adecuadamente, consiste en que el pecado más vil sea al mismo tiempo aquel en que más fácilmente se cae. Los libros y las baladas hablan del malo capaz de matar a un hombre o de arrojarse en los abismos del opio, mas incapaz de incurrir en falacia, cobardía, ni cosa alguna mezquina. Pero los seres humanos, como en realidad son, sienten sólo ocasionalmente la tentación de matar o fumar opio; la tentación permanente en los humanos es la de ser bajos y mezquinos. La verdadera probabilidad permanente es la de llegar a ser, a fuerza de cobardía, hipócrita. El círculo que alberga a los traidores es el más hondo del infierno; mas es aquel en que con más facilidad se puede venir a dar. Esta es una de las verdades más

patentes de la Biblia, cuyos héroes no incurren en graves pecados.

Dickens afrontó con extraordinaria exactitud esa caída insensible de la deserción, esa traición silenciosa, en el relato de las indecisiones de Pip. Sugieren admirablemente esas páginas la debilidad y novelería que se esconde en la raíz de toda vanidad y pretensión social: el hecho de que el misterio de la vida aristocrática nos incite y sugestione más que la virtud del humilde, de puro patente, acaso impúdico. Pip se siente más atraído por Miss Havisham, que posiblemente le estima, que por Joe Gargery, que con toda seguridad le quiere. Todo lo cual resulta vigoroso y edificante, y, a la vez, un tanto seco y melancólico. Con *Nuestro común amigo* (1864) volvemos, en cierto modo, a su manera más jocunda y normal; ciertas partes satíricas, como la elección de Veneering, por lo alegres y funambulescas—y a la vez llenas de ímpetu y acometividad—, recuerdan lo mejor de su antiguo estilo. Aún aquí encontramos un tratamiento más pleno y serio de lo psicológico, visible sobre todo en dos personajes: un «traidor» verdaderamente humano, Bradley Headstone, y Eugenio, a quien podríamos calificar de héroe realmente humano, si no fuese porque resulta demasiado humano para poder ser calificado de héroe. Se suele afirmar (sin excepción, por gentes de baja extracción) que Dickens nunca ha pintado un caballero, y ello es como decir que nunca ha pintado una cebra. Un *gentleman* es un animal sumamente raro



entre las criaturas humanas, y para quien, como Dickens, se interesaba por la humanidad toda, en modo alguno es algo de importancia especial. Pero creando a Eugenio Wrayburne, conscientemente o no, Dickens ha hecho algo más que responder a tal acusación: se ha vengado de los que la profieren. No sólo nos pinta en ese personaje a un *gentleman*, sino las debilidades y peligros inherentes al *gentleman*, el mal que roe inacabablemente las entrañas de todos esos seres amables y ociosos. Al contarnos la persecución sin finalidad de que Eugenio hace objeto a Lizzie Hexam, las torturas aún más inútiles que hace sufrir a Bradley Headstone, Dickens ha puesto de relieve maravillosamente esa vana y singular obstinación que guía los caprichos y placeres del señorito. Percibe que no hay cosa a que un hombre se aferre con mayor tozudez que a aquello que propiamente no desea. Henos aquí aún en el campo de psicología seria.

Finalmente, su último libro vino a marcar un nuevo derrotero, lejos de aquel Dickens caótico de los primeros tiempos. Pues ese libro, no sólo es un intento de afirmar su capacidad de composición como novelista, sino un ensayo de apoyarse por completo en esa capacidad constructiva. No es sólo que esta última novela tenga una trama, sino que es una trama. Y en tal sentido, *El misterio de Edwin Drood* (1870) resulta quizás el más ambicioso de todos los libros que Dickens emprendiera nunca. Se trata, como es sabido, de una novela policiaca, y como tal plenamente

lograda, según atestiguan las innumerables discusiones en torno a su solución verdadera. En lo cual—aparte de en lo de haberse quedado sin terminar—el libro ocupa en la obra de su autor un lugar único. En las demás novelas, cuando nos presenta algún misterio, es raro que se tome el trabajo de hacerlo muy misterioso. *La casa lúgubre* está terminada, pero si se hubiese quedado a medio escribir, me figuro que nadie dejaría de sospechar el pecado que une a Lady Dedlock y Nemo. *Edwin Drood* está incompleto, porque en la mitad del libro Dickens murió.

Se había materialmente agotado en una última serie de conferencias a través de los Estados Unidos. Era de esa clase de seres a quienes cualquier enfermedad seria destroza rápidamente; porque resultaba, por temperamento, un enfermo pésimo. He dicho ya que había en su carácter algo de femenino, y en nada se muestra ello tanto como en el afán de trabajar porque se está cansado. La fatiga le producía a Dickens una actividad febril y engañosa, y su mal se agravó, como se agrava el de quien se da a beber para curarse de los efectos de la bebida. Murió en 1870; la nación entera le lloró como no ha llorado jamás a hombre público alguno; y es que ministros y príncipes resultan personas privadas, comparadas con Dickens. Fué un gran rey popular, semejante a un monarca de alguna edad remota a quien su pueblo podía llegar a ver cuando sentenciaba al pie de una encina. De hecho, inmensos auditorios, compuestos de millones, habían es-

tado pendientes de su voz, y más de una nación de este mundo había lanzado sus proclamas. Su patente omnipresencia en cualquier sector de la vida pública se parecía a la omnipresencia del soberano. Su omnipresencia invisible en cada casa, en cada choza donde se cobija el vivir particular, tenía mucho de la omnipotencia de una deidad. Comparados con esa dictadura popular, todos los caudillajes de los últimos cuarenta años son juegos de niños. Pensando en el caso de Dickens, cabe decir que jugamos con nuestros políticos y nos las arreglamos para soportar a nuestros escritores. Y no creo que volvamos a tener un fenómeno semejante de popularidad hasta que volvamos a tener un pueblo.

Dejó tras él ese fragmento casi lúgubre, *El misterio de Edwin Drood*. Cuando nos asomamos a esas páginas, se diría que el elemento trágico de su truncamiento viniese a mezclarse de algún modo con los elementos trágicos de la historia misma: el pasional y predestinado Landless, Jaspers, el medio loco, amasando demonios con el barro de su propio corazón. La destreza en la ejecución es irreprochable; la mano del obrero no sólo no está cansada, sino que ha ganado maestría. Mas, conforme avanzamos por esas enigmáticas páginas, sentimos que nos asalta de nuevo esa idea a que ya me he referido, idea que no abandona nunca del todo a un verdadero admirador de Dickens. El aumento de técnica y verosimilitud en sus últimas obras, ¿significa en realidad ganancia, o se



traduce en pérdida? Sus personajes, en este último período, se parecen más a los hombres. ¿Pero acaso los personajes de sus primeras novelas no se parecían más a los seres inmortales? Ha acabado por ser capaz de representar escenas de absoluta verosimilitud. Mas ¿dónde está aquel Dickens que creaba escenas imposibles? ¿Dónde aquel juvenil poeta que inventaba comandantes y arquitectos como jamás se atreverá a inventar la Naturaleza? Dickens ha aprendido a describir la vida cotidiana como podrían hacerlo Thackeray o Jane Austen. Pero un Thackeray nunca hubiese podido imaginar a Crummles, y produce casi dolor físico figurarse a Miss Austen tratando de concebir un Mantalini. Después de todo, sentimos que novelistas diestros ha habido muchos, pero que sólo había un Dickens. ¿Qué ha sido ahora de él?

Hasta el fin mismo, aquí está. Incluso en esta historia sombría y secreta de Edwin Drood se nos muestra tambaleante y espléndido, como un mago que se asoma a decir adiós a la humanidad. En la mitad de este libro, razonable a su modo y un tanto melancólico; en el centro de esta historia gris de un buen clérigo y del apacible Cloisterham Towers, Dickens, con la mayor calma del mundo, ha planteado un episodio delicioso y completamente absurdo. Me refiero a ese disparatado, inconcebible epitafio de la señora Sapsea, que califica a ésta de «venerada esposa» de Tomás Sapsea, habla de su perseverancia en admirarle y termina con las palabras tan singularmente espa-

ciadas sobre la lápida sepulcral: «¡Extranjero, detente! Y hazte a ti mismo esta pregunta: ¿Serías capaz de hacer lo que ella? Si no, retírate avergonzado.» Ni el más fantástico de los episodios del *Pickwick* contiene una imposibilidad semejante. Ni siquiera colocándola entre las mentiras de Jingle se hubiese atrevido Dickens a ponerla. Ningún cementerio de este mundo puede contener esa tumba; ni se encontraría, de cierto, en cualquier mundo donde hubiese cementerios. Difícilmente podría hallarse semejante locura en un mundo donde hubiese la muerte. Porque mister Sapsea es uno de esos presentes fabulosos que nos reserva un mundo mejor.

Sí, existen otros muchos Dickens: el penetrante, el aplicado, el que se daba a las causas públicas. Pero éste fué el grande. Con ese último efluvio de humorismo delirante, nos recuerda dónde reside su poder y su supremacía. El elogio de esa bufonería sublime debería ser el elogio supremo, la palabra definitiva que dijésemos en su honor. El disparatado epitafio de la señora Sapsea debería convertirse en el grave epitafio de Carlos Dickens.

## CAPÍTULO X

### LAS GRANDES CRIATURAS DE DICKENS

**T**ODA crítica literaria propende a convertirse en crítica de críticas; y ello se debe, bien a las claras, a que toda crítica de una obra de creación es cosa sumamente vacilante. Sabemos lo difícil que es criticar una creación artística cualquiera. Y sabemos también la dificultad de criticar esa creación que se escribe con C mayúscula. Los pesimistas, al atacar el Universo, juegan siempre con desventaja. Acarician la idea de que el sol y la luna, de estar hechos por ellos, serían mejor de lo que son; pero les tortura la idea de que en modo alguno podrían haber ellos hecho la luna y el sol. Un hombre que contempla un hipopótamo puede, a veces, caer en la tentación de pensar que el hipopótamo es un enorme error; mas a la fuerza tendrá que reconocer que una afortunada inferioridad le impide a él incurrir personalmente en semejantes errores. Decir que al juzgar el verdadero elemento creador en la literatura tropezamos con dificultades por



el estilo, no creo que sea una blasfemia ni una exageración. Ahora bien; en esto consiste la primera y la última virtud de Dickens: en que era un creador. No andaba señalando cosas; las hacía. Podrá gustarnos o no Mr. Guppy, pero tendremos que reconocer que es una creación caída entre nosotros como cae un aerolito de una esfera astronómica. Podremos partirle en trozos; no seremos capaces de hacerle de una pieza. Nuestra exasperación acaso fuese capaz de destruir a Mrs. Gamp, pero nuestra alegría no sería capaz de hacerla vivir. Todo libro acerca de Dickens tiene que contar, definitivamente, con este inconveniente. Toda creación verdadera y primaria (como la tenemos en el sol, por ejemplo, o en el nacimiento de un niño) lo que pide no es crítica, ni elogio, sino una especie de gratitud incoherente. He aquí por lo que tantos himnos en loor de Dios son malos, y he aquí por qué lo son tantos y tantos elogios de Dickens. Los apolo-gistas del creador divino y del creador humano son igualmente propensos al sentimentalismo, porque tratan de algo de absoluta realidad. De la misma suerte, las cartas de amor parecen siempre floridas y artificiales justamente porque nacen de un sentimiento real.

Por tal razón, un capítulo como éste ha de resultar, en cierto modo, un fracaso. La única forma adecuada en que cabe tratar de la suprema grandeza de Dickens sería ofrendarle nuestros sacrificios, como a un dios; y a ello se opone el decoro de nuestro tiempo. Sin embargo, acaso pueda lograrse algo inquiriendo

la calidad de esta creación. Sólo que, al elegir este método, no debemos olvidar que en la calidad no está toda la cuestión. Porque, en Dickens, otra de las manifestaciones divinas es su cantidad, la cantidad en sí, la torrencial, la increíble fecundidad de invención. Acabo de afirmar que nadie, entre nosotros, hubiese podido inventar a Mr. Guppy. Pero supongamos que le hubiésemos robado a Dickens este personaje: Dickens inmediatamente habría inventado otro héroe tan inconcebible para ocupar la vacante. Supongamos, digo, que cualquiera de nosotros hubiese inventado a Mr. Guppy: el inventor habría quedado agotado por el terrible esfuerzo; hasta el fin de sus días, veríamos cómo lo sacaban a tomar el sol en una silla de inválido.

Con todo, algo vale la pena advertir acerca de la calidad de Dickens. Al principio mismo de este ensayo he insistido en que el lector debía adoptar una actitud al menos democrática. Acaso hayan estimado algunos que esta recomendación era incongruente; pero lo cierto es que detrás de todos los libros del siglo XIX estaba la Revolución, tan presente como la Iglesia católica, por ejemplo, detrás de todos los cuadros y estatuas que la Edad Media nos ha legado. Otro gran hombre del siglo XIX puede ser invocado como testimonio irrefutable, y poniéndole aquí, ese hombre nos conduce otra vez, del modo más tajante, al problema de la calidad literaria de Dickens.

Entre los escritores del siglo pasado, no hay ninguno que sea más democrático, en el sentido más no-

ble, que Walter Scott. Como habrá quien lo niegue, y el hecho es fundamental, trataré de explicarme. Toda concepción democrática y todo sentimiento de la igualdad humana, en todas sus clases, proceden radicalmente de dos realidades espirituales principales. Existen dos cosas respecto de las cuales todos los hombres son manifiesta e inequívocamente iguales. No todos los hombres son por igual inteligentes, o vigorosos, o gordos, como han percibido los sabios de la reacción moderna, llenos de penetrante sagacidad. Pero es una certidumbre de orden espiritual el que todos los hombres son trágicos. Y es otra verdad cierta, igualmente suprema, igualmente espiritual, el que todos los hombres son cómicos. Ninguna congoja particular y privada es tan horrible como el hecho de tener que morir. Y ninguna rareza o deformidad es tan risible como el simple hecho de tener dos piernas. Todo hombre es importante cuando pierde la vida, y todo hombre es risible cuando un golpe de viento le hace perder el sombrero y se vuelve para correr tras él. Pues bien: la prueba universal, dondquiera, para saber si una obra es verdaderamente popular, del pueblo, consiste en inquirir si pone en juego sin vacilaciones esos dos extremos de lo trágico y lo cómico. Si jamás ha habido en este mundo un aristócrata, Shelley, por ejemplo, lo fué. Era republicano, pero no demócrata; en su poesía encontraréis todas las calidades de la perfección, excepto ese picante sabor de lo popular. Si queremos saborear lo trágico y lo cómico, tendremos



que acudir, digamos, a Burne, que fué pobre. En toda la redondez de la tierra, el *folk-lore*, la literatura del pueblo, es la misma. Es algo en que se mezclan el dolor más digno y la hilaridad más indecorosa. Se mezclan los relatos tristes en que se nos habla de corazones rotos, y los relatos jocosos en que se nos habla de cabezas descompuestas.

Digo que éstas son las dos raíces de la realidad democrática. En una literatura más refinada, adoptan una presentación y una forma más refinadas. En la literatura del siglo XIX esos dos elementos se presentan aproximadamente así: la tragedia se convierte en un profundo sentido de la dignidad humana; y ese otro elemento, el más alegre, se convierte en un alegre sentido de la variedad de los hombres. El primer elemento sirve de fundamento a la igualdad al afirmar que todos los hombres son por igual sublimes. El segundo, al afirmar que todos los hombres son por igual interesantes.

En este aspecto democrático del interés y variedad de todos los hombres, nunca ha existido, sin duda, un demócrata superior a Dickens. Pero en el otro aspecto, o sea en la idea de la dignidad de todos los hombres, insisto en que nunca hubo un demócrata superior a Scott. Pero esta verdad, que constituye la grandeza moral y permanente de Scott, ha pasado extrañamente inadvertida. Los mejores y más dramáticos efectos de sus novelas los consiguió casi sin excepción haciendo que cualquier figura grotesca o misera-

ble se yerga de pronto, poseída de orgullo humano y magnificencia retórica. El hombre vulgar, en el sentido de humildad o bajeza, se convierte de sopetón en el hombre común, en el sentido del hombre universal: habla y atestigua su humanidad. No hay idea más mezquina, entre todas las modernas, como la de creer que el heroísmo constituye una extravagancia o una anomalía, y que las cosas que nos unen son únicamente bajas y mezquinas. Las cosas comunes son terribles y súbitas; la muerte, por ejemplo, y, ante todo, el amor; las cosas comunes no son lugares comunes. Presas de esas pasiones elevadas, centrales, los personajes cómicos de Scott de pronto se ennoblecen. Acordaos de aquella firme respuesta, casi majestuosa, que da el ridículo Nicol Jarvie cuando Elena Macgregor trata, intimidándole, de que comparta la infamia, y renuncia a su honradez burguesa. Esta réplica constituye un gran monumento levantado a la clase media. Molière hizo hablar en prosa a M. Jourdain; Scott le hace hablar en poesía. Acordaos de cómo se eleva la voz del sombrero y voraz Athelsana, hasta cubrir y dominar a su contradictor cuando da la respuesta a De Bracy. Acordaos de la orgullosa llamada del viejo mendigo de *El anticuario* al increpar a los que se baten. Scott gustaba de pintar reyes de paisano. Pero todos sus personajes son reyes de paisano. A pesar de todos sus errores, este escritor estaba poseído de la antigua concepción religiosa, única base de toda democracia, de

que el hombre en este mundo es un rey que ha escondido su manto y su corona.

En todo lo cual, aunque monarquista y conservador, Scott poseía por modo extraño el aliento de la Revolución. Consideraba, por ejemplo, la retórica, el arte del orador, como el arma natural de los oprimidos. En sus novelas, los pobres pronuncian grandes discursos, hablan como hubiesen hablado en un club de jacobinos, esto es, en la reunión humana que más podía detestar Scott. Y es sumamente chocante comprobar que como novelista concedía la palabra a sus rebeldes imaginarios mientras que como político se la negaba a los verdaderos. Pero de todo ello lo que nos importa subrayar es que sus simpatías populares se apoyasen en la base más noble, en la oscura dignidad de todos los hombres «¿No veis el modo de salir de aquí?—pregunta sir Arthur Wardour al mendigo cuando les va cercando la marea—. Os daré una granja. Os haré rico. —Nuestras riquezas pronto serán iguales—responde el mendigo mirando a lo lejos, más allá del mar que avanza.»

Me he detenido en este vigoroso aspecto de Scott porque ilustra admirablemente un aspecto débil de Dickens. Dickens no poseía apenas o en absoluto este sentido de la escondida sublimidad de cada hombre. El sentido democrático en Dickens era por completo del otro género; se apoyaba en el otro de los dos fundamentos de que hemos hablado, o sea en la idea de que todos los hombres son disparatadamente intere-



santes y disparatadamente diversos. Cuando un personaje de Dickens se exalta, se transforma más y más en sí mismo. El mendigo de Scott, en cambio, se transforma en hombre. A medida que se hace él mismo, el personaje de Dickens se convierte en un ser fantasmagórico y grotesco. No le ocurre lo que a los pulidos oradores de Scott, que a mayor pasión sueltan mayor clasicismo, y cuanto más arrebatados, más universales se producen. Un ejemplo podrá aclararlo. Más de una vez, por supuesto, hizo Dickens que alguno de sus personajes más extravagantes o humildes se afirmase a sí mismo desafiando al poderoso. Ahí está, verbigracia, esa bella escena en que Susana Nipper (una de las más grandes creaciones de su autor) se enfrenta con Mr. Dombey y lo confunde. Pero lo cierto es que Susana Nipper, a lo largo de toda esa perorata, no deja un momento de ser una figura cómica (y nada más lógico, dadas las circunstancias), y que a medida que avanza en sus dictérios más cómica se pone. Lo que dice en esa réplica es algo más solemne y serio que sus habituales parlamentos, pero el modo de decirlo es tan pintoresco como siempre. Dickens le respeta su manera congénita de hablar y aun hace que al acalorarse la manera llegue a ser más peculiar. En Scott, cuando Baillie Jarvie empieza a hablar, lo hace en su estilo, pero insensiblemente el estilo se va reabsorbiendo hasta convertirse en una elocuencia sencilla y apropiada. Esta elocuencia (excepto en algunos pasajes al final de *Pickwick*) le era desconocida

a Dickens. Siempre que les hace a sus personajes cómicos expresar cómicamente nobles y encendidos sentimientos, triunfa con un triunfo francamente extravagante. Siempre que los personajes cómicos dicen seriamente cosas sentidas, fracasa, y el fracaso no es menos extravagante y estrépitoso. Su medio era el humorismo, y no tenía otro camino para llegar a la emoción. Y cuando no quiere darnos humorismo, nos da humorismo sin quererlo.

He dicho ya en este libro que Dickens era profunda y radicalmente inglés; el más inglés de todos nuestros grandes escritores. Y es verdaderamente algo muy inglés sentir esta satisfacción ante una democracia grotesca, y lo es esa ausencia de la elocuencia y elevación características de Scott. La democracia inglesa es la más regocijante del mundo. La escocesa, en cambio, está poseída de dignidad. La despreocupación y el genio satírico del populacho en Inglaterra proceden de su falta absoluta de decoro, en todos los aspectos. Y Dickens poseía este sentido inglés de lo grotesco de una democracia. Entendamos por esto la inmensa variedad de la democracia. La diversidad embriagadora de los hombres: tal era su visión y su concepto de la hermandad humana. Y ciertamente que ello constituye una gran parte de esa hermandad. En cierto sentido, las cosas sólo pueden ser iguales a condición de ser enteramente diferentes. Así, por ejemplo, las gentes hablan con una extraordinaria pedantería y gravedad acerca de la igualdad o desigualdad de

los sexos, ¡como si pudiese haber desigualdad entre un agujero y una llave! Cuando no se da ningún elemento de variedad, cuando todos los componentes tienden análogamente a una finalidad idéntica, es fatal que se produzca desigualdad. Una mujer sólo es inferior a un varón por el hecho de no ser tan varonil; y por ninguna otra razón. Lo mismo puede decirse, en una u otra medida, de todas las diferencias que verdaderamente lo sean. Gran error el suponer que el amor une y hace iguales a los humanos. Lejos de ello, los hace diversos, porque el amor va dirigido a lo más individual. Lo que realmente une a los hombres y más les trae a parecerse unos a otros es el odio. Así, cuanto más amemos a Alemania, más nos gustará que Alemania sea del todo diferente de nosotros, que guarde sus tradiciones y maneras peculiares, como guardamos aquí las nuestras. Pero si nos ponemos a odiarla, tendremos que copiar sus cañones y sus fortalezas, para guardarnos de ella. Las naciones modernas se detestan recíprocamente en la medida que se imitan unas a otras; porque toda concurrencia, en el fondo, no es más que un febril plagiarse. Mas así como concurrencia, en todo caso, quiere decir similitud, es igualmente verdad que similitud siempre significa desigualdad. Si todas las cosas de este mundo se pusiesen, verbigracia, a ser verdes, es evidente que unas cosas resultarían más verdes que otras. Por el contrario, en el hecho de que unas sean verdes y otras rojas se encierra una indestructible, inmortal afinidad.



Pues algo del mismo género ocurre entre las creaciones arrebatadas y diversas de un escritor como Dickens. Todas esas creaciones no son más que momentos fulgurantes de una línea bien definida de desarrollo. Entre Mr. Sapsea y Mr. Elijah Pogram, por ejemplo, no puede decirse que haya punto alguno donde apoyar un parangón o establecer una diferencia; ambos tienen que habérselas por igual con la misma dificultad; ni uno ni otro logran existir en este mundo; son demasiado grandes para la puerta por donde se entra en la vida.

Trataré luego más detenidamente del alto valor que posee esta variación; mas, con seguridad, este amor por el mero cambio—a que he opuesto el clasicismo de Scott—es la sola alegación inteligente en las diatribas que se lanzan contra las exageraciones de Dickens. Cuando muchas gentes aseguran que Dickens no es más que un caricaturista, he ahí la significación—la única ponderada y permanente—que tratan de expresar con sus palabras. No quieren indicar con ello simplemente que el tío Pumblechook no exista. Porque un personaje imaginario no tiene por qué existir, sino que debe de ser una combinación enteramente nueva, un agregado que venga a añadirse a las criaturas existentes en el universo. No quieren decir tampoco con sus frases que el tío Pumblechook no podría existir, porque ¿qué saben ellas de eso? Ni tampoco que las peroratas de tal personaje estén elegidas y dispuestas en función de su más peculiar e intransferible

sustancia, porque declarar esto equivaldría a decir que ocurre en una obra de arte. Sino que lo que se quiere expresar con ese juicio, y no sin cierta verdad, es que en ningún momento Dickens comunica al lector la impresión de que Pumblechook posea noción alguna fundamental de la dignidad humana. En parte alguna se nos sugiere que Pumblechook haya de morir un día. Pasa más bien por el libro como uno de esos duendes ociosos y perversos, inofensivos y a la vez malignos, que vivirán por siempre, porque nunca realmente han vivido. Este vitalismo deshumanizado, esta fantasía, esta irresponsabilidad en la creación, verdaderamente también son de Dickens. Constituyen la porción inferior de su jocunda diversidad humana. Pero llegamos ahora a la porción superior de esta diversidad, y aquí las dificultades del intérprete son mayores.

Colocándose en el punto de vista del efímero intelectualismo de hoy, Mr. George Gissing, entre tantos elogios inteligentes como ha tributado a Dickens, le hace objeto de una acusación muy característica. Afirma que Dickens, a pesar de sus simpatías indudables por las clases bajas, no ha creado nunca un trabajador, un hombre pobre, que fuese verdadera y noblemente intelectual. Existe, sin embargo, una excepción, que me sorprende que no haya advertido ese crítico; existe una cabeza brillante, un diplomático, un filósofo; me refiero, por supuesto, a Mr. Wellér. En conjunto, sin embargo, la acusación se basa en la verdad,

si bien es cierto que Mr. Gissing no ha sabido captarla por completo. No sólo es incontestable que Dickens apenas ha creado un personaje pobre que pueda calificarse de intelectual, sino que es verdad también que, pobre o rico, no ha inventado apenas un intelectual. El intelectualismo era una de las cosas por completo ajenas a su imaginación. Lo que le importaba era el carácter, o sea algo no sólo más importante en sí que el intelecto, sino mucho más interesante. Cuando ciertos moralistas ingleses discuten acerca de la importancia de tener carácter, parecen referirse únicamente a la importancia de tener un carácter hosco y aburrido. Pero el carácter es más chispeante que el ingenio y mucho más complejo que la argucia. Toda la superioridad de la democracia de Dickens respecto a la de un hombre como Gissing, estriba en el hecho de que Gissing habría querido probarnos que los pobres son capaces de instruirse a sí mismos y de instruir a los demás. Lo que le importaba en definitiva a Dickens era que los pobres fuesen capaces de divertirse y de divertirse a él. Le preocupaba bien poco el alcance que pueda tener en esta vida la educación, porque lo esencial para Dickens en la vida eran dos cosas: que diera que reír y que pudiese ser vivida. Los personajes humildes de Dickens no se solazan con epigramas; se divierten entre sí consigo mismos. El pan que cada niño trae bajo el brazo es su propia e inverosímil personalidad. En el sentido más profundo y más literal de la frase: cada cual «se da a sí mis-



mo». Ahora bien; cuando un hombre se da a sí mismo cumple el acto supremo de la generosidad; es como un mártir, como un amante o como un monje. Mas es también, con seguridad, lo que llamamos un sandio.

La clave de los grandes personajes de Dickens consiste en que son todos grandes simples. Entre un gran simple y un simple menor media la misma diferencia que separa a un gran poeta de un poetaastro. El gran sandio está más bien por encima de la sabiduría que por debajo. En parte alguna se muestran mejor esos elementos de grandeza a que me he referido al comienzo de este libro que en semejantes personajes. Un hombre puede ser absolutamente grande a pesar de ser absolutamente sandio. Esto lo vemos en ciertos héroes épicos, por ejemplo, en Aquiles. Más aún: un hombre puede ser absolutamente grande a fuerza de ser absolutamente sandio. Y esto lo vemos en todas las grandes figuras cómicas de todos los grandes humoristas de la línea que vino a cerrar Dickens. Botton, el tejedor, es grande porque es sandio; y lo mismo le pasa a Mr. Toots. Pero el hecho puede observarse con la misma evidencia en innumerables personas de la realidad. ¿Quién no ha conocido, por ejemplo, un gran rústico? A uno de esos caracteres tan insondables, tan característicos, que se escapan de todos los moldes con que medimos la inteligencia y la estupidez. No sabemos si se trata de un descomunal idiota o de un descomunal filósofo. Lo único que sabemos es que estamos frente a algo tan descomunal como una montaña.

Estas grandes figuras de lo grotesco hay que ir a buscarlas casi exclusivamente a donde Dickens las encontró: en el pueblo. Las gentes distinguidas no conquistan esta grandeza sino cuando se vuelven un poco locas. ¿Pero quién no ha conocido una vieja niñera de humor inescrutable? ¿Quién no ha tropezado con algún criado de arcana personalidad? La vida pública se compone casi exclusivamente de gentes insignificantes. Nuestros hombres públicos son pequeños porque tienen que probar que son inteligentes según los cánones más ordinarios, porque necesitan aprobar exámenes, aprender códigos de maneras y conformarse a un patrón establecido. Es en la vida privada donde encontramos grandes caracteres humanos. Es allí donde están los hombres que son demasiado grandes para triunfar en el mundo público. Es más fácil para un camello pasar por el ojo de una aguja que para un hombre verdaderamente grande entrar en el reino de la tierra. El hombre de personalidad realmente grande y desbordante, que habla como nadie es capaz de hablar y enciende sus sentimientos con fuegos elementales, no lo encontraréis jamás en los Consejos de la Corona, en una sociedad literaria ni en una comida elegante. Y mucho menos aún en el mundo del arte; no habita, no, en la ciudad de los artistas. Porque un tipo así es más que inteligente: es divertido. Y logra algo más que triunfar: logra vivir. Nos lo encontraremos aquí y allá, en toda suerte de puestos oscuros, y casi siempre privado de éxito y relieve social. Podrá ser, como Mi-

cawber, un viajante de comercio enteramente impecune. Formará parte, como Swiveller, de un grupo indiferente de chupatintas estúpidos. O acaso sea un actor fracasado, como Crummles. Acaso un médico sin enfermos, como Sawyer. Es decir, siempre encontraremos esta riqueza y desbordamiento de la personalidad donde la halló Dickens: entre los humildes. Y es que las glorias de este mundo son cosa demasiado mezquina y vana, y todos estos hombres son demasiado corpulentos para alienarsé. Son demasiado fuertes para conquistar nada.

No es posible dar a estas figuras lo que merecen, porque son legión. Lo esencial no es sólo que Dickens las crease, sino que las hizo por millarés. Donde ponía la planta, brotaban de la tierra ejércitos enteros. Para mostrar su método, tomemos un ejemplo; tomemos al sublime Toots. Aquí se muestra bien patente la forma en que trabajaba Dickens, y que consistía en sacar a la luz del fondo de un tipo oscuro, y aun repulsivo, cierta grandeza de lo grotesco. Aquí descubriremos la gran paradoja que se encierra en todo lo espiritual: la paradoja de que lo de dentro es siempre más vasto que lo de fuera.

A Toots todos lo conocemos tan bien como conocemos un tubo de chimenea. De todo el muestrario humano es la manifestación más trivial, más insípida. Es el alumno más romo de la escuela, raquítico, tardo. Siempre se queda atrás en las lecciones; siempre va por delante en ciertas triquiñuelas; aprende a fumar



antes de aprender a escribir con ortografía. Toots es un retrato perfecto y agudo del jovenzaco cretino. Como invariablemente sucede con esta clase de sujetos, dispone de algún dinero; lo bastante para malgastarlo en incompletos placeres de que no disfruta y en el espectáculo de destrezas deportivas ajenas que él no puede soñar en compartir. Y también, como todos los mozos de esta clase, muestra rasgos subrepticios de boato; en su caso, la incomparable sortija. Pero sobre todo se hace patente en este personaje una extrañísima y crucial contradicción: el contraste entre la impúdica exhibición en el atuendo y una timidez profunda, visible en el rostro y el ademán. Y también se manifiesta el contraste aún más significativo entre la alegría exterior de las diversiones del mozo y la desolación y tristeza que asoman a sus ojos vacíos. He ahí a Toots: lo conocemos, tenemos lástima de él y procuramos evitarlo. Los profesores se desesperan o le tratan con una paciencia desgarradora. En cuanto a su familia, no sabe qué pensar. Los compañeros que viven a su costa (como Game Chicken) lo traen y llevan con la punta del dedo. Aun esos mismos parásitos lo desprecian. Pero Dickens, no. Sin ocultar uno sólo de esos detalles de entre los cuales bastaría uno para que nos apartásemos del sujeto, Dickens nos da un personaje con quien nos gustaría topar. No trata de disimular uno sólo de esos lamentables defectos; pero he aquí que, de pronto, los deja convertidos en virtudes vigorosas, virtudes que iríamos al fin del

mundo a contemplar. Sin alterar los hechos, se las arregla para transformar la atmósfera, el universo todo de Totts. Y no sólo hace que nos guste, sino que amemos, no sólo que amemos, sino que veneremos a este grosero badulaque. Para lograr esto hace falta poseer un poder verdadera y literalmente divino.

En esto consiste lo sano del procedimiento. Dickens no altera a Toots en ningún punto esencial. A quien altera es a nosotros. Estábamos cerrados, y nos abre; éramos fastidiosos, y nos pone activos; éramos crueles, y nos hace amables; y, sobre todo, nos encuentra asidos con obstinación y mezquindad a esa cosa tan solemne y melancólica que es el intelecto, y nos deja libres para que nos salvemos en una vasta y universal risa humana. Su entusiasmo nos llena, como el amor de Dios, de un rubor glorioso; después de todo, Dickens no ha hecho más que encontrar en Toots lo que hubiésemos podido encontrar por nuestra cuenta. Nos ha hecho interesarnos por Toots como Toots se interesa por sí mismo. Dickens, repito, no modifica las proporciones de su personaje; no hace sino modificar la escala; y nos deja mirando a una rata que hubiese alcanzado la talla de un elefante. Hasta ahora, habíamos pasado junto a Toots sin advertirlo; pero en adelante sentimos que no habría fuerza alguna en este mundo que nos impidiese verlo; he aquí cómo creo que se puede expresar el hecho. Toots no ha sido adornado en modo alguno con galas postizas; no ha sido pintado en el retrato menos

tosco de lo que en realidad es. Todo lo que ha ocurrido es que de sandio vulgar se ha transformado en sandio sublime. Nos consta, como antes, que Toots no es inteligente; pero no le pedimos cuentas de no serlo; casi casi se las pediríamos a la gente inteligente de no ser como Toots. Todos los exámenes que es incapaz de aprobar, todos los colegios en que no puede ingresar, todas las pruebas efímeras por que se miden la inteligencia y la cultura, pasarán. Pero Toots quedará para siempre, como una montaña.

Nótese que los grandes artistas, para encarnar lo humano, han elegido siempre grandes simples y no refinados intelectuales. Hamlet expresa ensoñaciones estéticas y las perplejidades del intelecto; pero Botton, el tejedor, expresa todo eso mucho mejor. De igual suerte, Toots encarna cierta dignidad permanente de la naturaleza humana mejor que ninguno de los personajes llenos de decoro de Dickens. Por ejemplo, Toots expresa admirablemente ese miedo pertinaz que constituye la misma esencia del amor naciente. Cuando Florencia le invita a entrar, y él se muere por entrar, mas permanece fuera, es como la encarnación de cierta humildad insana y contumaz, elemental en el amante.

La invocación apostólica nos pide que aguantemos con gozo a los simples de espíritu. Invariablemente, nos fijamos sobre todo en la palabra «aguantar», e interpretamos el pasaje como una demanda de resig-



nación. Pero sería mejor, creo yo, que nos fijásemos sobre todo en la palabra «alegremēte» e hiciésemos de nuestro trato con los simples un deleite, casi un vicio. Por supuesto que no es forzoso que nuestro disfrutar de los simples (o, al menos, de los grandes divinos), sea sólo cruel o satírico. El gran simple es aquel de quien no podemos asegurar dónde acaba el humor involuntario y dónde empieza el consciente; nos reímos de él y nos reímos con él a un mismo tiempo. El ejemplo más obvio lo tenemos en un matrimonio normal y feliz. Un hombre y una mujer no pueden vivir juntos sin que el uno haga del otro una especie de burla permanente. Cada uno de ellos ha descubierto que el otro es un simple, pero un gran simple. Esta amplitud y desbordamiento de la necedad son el inagotable filón que descubrimos en aquellos con quienes vivimos en contacto íntimo; y es una de las bases de la afección y aun del respeto. Cuando topamos con un individuo llamado Tomkins, sabemos que ha triunfado en aquello mismo en que los demás fracasan: ha triunfado en ser Tomkins. Y lo mismo pasaba a Toots; le suspendían en todos los exámenes del colegio, pero salía vencedor en esa batalla imaginaria en que contrincantes desconocidos trataban vanamente de ser Toots.

Si queremos una moraleja, en esto estriba la definitiva, suprema moraleja de Dickens. Es en la vida cotidiana adonde hemos de ir a buscar portentos y pro-

digios. Y esta verdad no sólo vale para las figuras situadas en nuestra vida: la mujer, el marido, el necio familiar que llena nuestro horizonte. Sirve igualmente para todo el fluir y toda la sustancia de nuestra experiencia de cada día; en todo momento estamos apartando de nuestro camino a necios, sólo porque lo son. No pasa día sin que desaprovechemos algún Toots o Swiveller, algún Guppy o Jobling y algún Simmery o Flasher. No pasa día sin que perdamos para siempre de vista a Jobling y a Chuckster, al boticario analista, y a la «marquesa». No pasa día sin que algún monstruo a quien podríamos amar, algún sandio que nos arrancaría con certeza admiración, crucen por nuestro lado y no sepamos verlos. He aquí el verdadero evangelio de Dickens: las oportunidades inagotables de la libertad y la variedad del hombre. Comparadas con esta riqueza, toda la vida pública, la fama, la sabiduría, son cosas frías, angostas y diminutas. Pues los hombres, cuando entran en el escenario social, bien acotado y bañado de luz, se sienten obligados a representar una sola especie establecida de trabajo y a atenerse a un patrón riguroso. Sólo a la gente desconocida le es dable crecer en todas direcciones, como un árbol exuberante. En la vida íntima se desarrolla y ahonda la personalidad de los hombres; en la vida privada es donde se desbordan sus contornos y se tienen de los colores de la caricatura. Muchos de nosotros vivimos públicamente con seres que son como

muñecos sin consistencia, como imágenes de las raquíticas abstracciones oficiales. Pero cuando atravesamos nuestro umbral privado y abrimos nuestra puerta más secreta, entonces es cuando entramos en el país de los gigantes.



## CAPITULO XI

### SOBRE EL PRETENDIDO OPTIMISMO DE DICKENS

EN cierta comedia del período decadente, un intelectual expresaba el tono de su época al calificar a Dickens de «optimista vulgar». Ya he indicado en un capítulo precedente la incongruencia de este término. Después de todo, lo que más sorprende en esa frase (o quizás lo que más admira) es que el optimismo pueda ser vulgar. En un mundo en que el sufrimiento físico constituye casi la suerte universal, ¿nos quejamos de que la felicidad sea demasiado común! En un mundo en que la mayoría de los seres padece físicamente, ¿nos revolvemos contra la trivialidad de los que lo alaban y nos fastidia y nos cansa la abundancia de las aprobaciones! Cuando consideremos cuáles son realmente las condiciones de existencia del hombre vulgar, apenas cabe imaginar que se pueda rendir a la humanidad un tributo más sorprendente y más espléndido que el contenido en esa frase del «op-

timismo vulgar». Es como si se dijese «martirio vulgar» o «crucifixión vulgar».

No obstante, reconozcamos ante todo que hay fundamento para lanzar contra Dickens tal reproche. Y no es que éste se refiera propiamente a la confianza que tenía Dickens en el valor de la existencia y la victoria intrínseca de la virtud; todo lo cual no es optimismo, sino religión. Tampoco va dirigido contra su modo habitual de sacar en sus libros alegría de lo que es alegre, y felicidad de lo que es feliz; porque aun esto no es optimismo, sino literatura. Finalmente, tampoco alude a su genio peculiar para la descripción de una jovialidad desorbitada; condición que asimismo no es optimismo, sino simplemente Dickens. De todas estas variedades superiores del optimismo, si así se las prefiere considerar, me he ocupado ya en otro lugar. Mas aparte de ellas, existe un punto en que Dickens verdaderamente se ofrece inerte a los que le acusan de ser un optimista vulgar, y deseo dejarlo bien sentado antes de discutir este aspecto. Dickens propendía a hacer a sus personajes felices, o para hablar con mayor rigor, propendía a hacerles sentirse cómodos más bien que felices. La suya era una especie de hospitalidad literaria; a menudo trataba a sus héroes como si fuesen sus invitados. De todo huésped hay derecho a esperar (y deberá haberlo siempre, mientras la civilización humana se mantenga) benevolencia estrictamente material, o si preferís, un mínimo de buena voluntad. El pan y el fuego serán siempre símbolos de la

acogida del hombre por el hombre; porque son cosas incuestionablemente comunes a todos. Pero algo más se requiere del que imagina y hace hombrés, del artista, del que no recoge a esos seres, sino que los expelle.

Como hemos de ver en seguida a propósito de sus «traidores», no es cierto que su hospitalidad se extendiese a todos sus personajes. Mas sí alcanzó a un grupo muy numeroso de caracteres incoherentes, y sobre todo a aquellos que de un modo u otro habían sido desgraciados. Porque Dickens percibía bien lo que significa un modesto gozo en la vida de tales gentes. Sabía que la mayor felicidad que haya habido desde el Paraíso terrenal es la felicidad del desgraciado. En esto Dickens es admirable. Cuando nos pinta los deleites del pobre—esa zona fronteriza entre el sufrimiento y el placer—, da toda la medida de su genio. Porque nada de lo que se haya escrito sobre los goces humanos, ni el Paraíso terrenal, ni utopía alguna cala tan hondo en la esencia misma de la felicidad como sus descripciones de las extravagancias de los pobres; así, por ejemplo, lo que nos cuenta de Kit Nubbles cuando lleva a su familia al teatro. En esa escena capta Dickens el verdadero origen de todo placer, que no es otra cosa sino un miedo sagrado. Kit manda al camarero traer cerveza. Y el camarero, en lugar de decir: «¿Me habla usted a mí?», exclama: «¿Cerveza, señor?» «¿Sí, señor!» Esa recóndita y temblorosa humildad de Kit es el único modo de gozar de la vida y los festines; y el miedo al camarero es el comienzo del



banquete. La gente de esta clase «disfruta de sus placeres tristemente». ¿Pero hay otro modo de disfrutar de ellos?

Hasta aquí, Dickens está por completo en lo cierto. Cuando pinta los festejos del impecune, los trazos, casi sin excepción, son seguros y firmes. Pero cuando el caso es más difícil y tiene que habérselas con gentes cuya alma, por una u otra razón, no se deja aquietar con una buena cena, sale a relucir ese otro defecto, el optimismo vulgar de que hablábamos. Entonces da a sus personajes un bienestar y regalo que ninguna relación guardan con ellos; les reparte el *confort* como si les repartiese limosnas. Hay ocasiones, al final de sus novelas, en que su bondad por sus criaturas resulta insolente y agresiva. Se olvida de su propia caridad y adopta la de Sociedad Central de Beneficencia: una caridad desprovista de bondad, llena de oficiosidad impertinente. Al final de algunas novelas trata a sus personajes como a pordioseros a quienes se saca el rancho a la puerta.

Propondré dos ejemplos. La significación profunda del carácter de Micawber es que uno puede constantemente sentirse casi rico sin más que esperar la riqueza. Esta lección es realmente importante en estos tiempos de sociología pedantesca. Pensamos en el hombre cuya vida es un fracaso; pero la vida de Micawber nunca es un fracaso, porque es crisis sempiterna. Pensamos en el hombre que, mirando hacia atrás, comprueba que su existencia ha sido puro descalabro; pero

Micawber nunca mira atrás; siempre mira adelante, porque el agente ejecutivo vendrá mañana. Nunca podremos declararle vencido, porque su absurda batalla nunca termina. No puede desesperar de la vida; está demasiado ocupado en vivirla. Todo ello es de una importancia inmensa para entender a los pobres; y como intuición del alma humana, vale cien veces las enseñanzas de cuantos novelistas de arrabal dejan tan malparada a la democracia. Mas ¿cómo es posible que el creador de este héroe, al final de la novela haga de él un indiano afortunado y, dándole un retiro pingüe, lo nombre alcalde? Micawber nunca triunfó, no debió triunfar nunca; su reino no es de este mundo. El ejemplo muestra perfectamente la afición de Dickens a proporcionar a sus personajes un *confort* material y del todo incongruente. El mismo libro nos ofrece aún otro. Dora, la primera mujer de David Copperfield, es una figura muy real y divertida; sin duda, un carácter de mucho más temple que Inés. Simboliza la infinita, la divina irracionalidad del corazón humano. ¿Qué desvarío le llevó a Dickens a convertirla en una pedantuela deshumanizada, capaz de recomendar a su marido, al morir, que se casase con otra? El marido que pasado el tiempo, en que se desenvuelven los recuerdos y las almas, vuelve a casarse, no pierde sin duda el derecho a nuestro respeto; pero, sin duda, no lo merece la mujer que lo desea. Si Dora hubiese muerto odiando a Inés, sentiríamos que las cosas estaban en su sitio y dejaríamos a

Dios que reconciliase lo irreconciliable. Cuando Dora muere recomendando a su rival, recibimos una impresión de desquiciamiento; a menos que la hipocresía, el artificio y la vulgaridad moral no sean cosas desquiciadas. Dickens cede de nuevo aquí a su prurito de perfumar las almas. Apila almohadones en torno de Dora; y la estrangula, como Oteló.

Tal es el verdadero optimismo vulgar de Dickens; en efecto, existe, y con toda intención he empezado por referirme a él. Convengamos en que Dickens estaba en exceso repleto de escenas de bienestar, molicie moral y satisfacción. Convengamos en que pensaba sobre todo en los placeres de las clases oprimidas, que se dejaba ir a lo más fácil en su creación artística, presentando a los hombres mucho más felices de lo que realmente son. Convengamos en todo ello; aún queda un fenómeno curioso.

Y es que este mismo Dickens, tan fácil de contentar, este hombre reclinado en almohadas y que se tapa con algodón los oídos, este feliz soñador, este vulgar optimista es el mismo que solo entre todos los escritores modernos dió verdaderamente al traste con alguno de los entuertos que odiaba y puso en pie algunas de las reformas que apetecía. Fué Dickens quien echó abajo las cárceles de deudores; pasándose de optimista, no se quedó corto como demoleedor. Fué Dickens quien arrojó a Squeers de su antro del país de York; y si lo calificamos de excesivamente satisfecho, de seguro que lo estaba más que Squeers. Las señales



de sus golpes para siempre han quedado en la administración parroquial, en los hospicios y hospitales, en las ceremonias funerarias, en las ejecuciones públicas, en los talleres penitenciarios, en el Tribunal de la Cancillería. Todas esas instituciones ya no son lo que eran. Es posible que no todas las reformas signifiquen remedios adecuados; mas esto sería otra cuestión. Los sociólogos del futuro considerarán esas innovaciones del radicalismo como tímidas y circunstanciales. Como quiera que se juzguen, los radicales las hicieron mientras que los sociólogos al uso no consiguen hacer cosa alguna. En todas esas realizaciones prácticas, la participación de Dickens fué muy importante, y tal, que nadie puede ponerla en duda; es cuanto nos concierne dejar sentado aquí. Seguramente Dickens fué optimista; pero un optimista nada corriente, eficiente y útil. Seguramente era un sentimental, pero un sentimental de lo más práctico.

La razón de ello alcanza a las raíces de su reforma social, y, como ocurre siempre que se trata de algo verdaderamente real, es una razón que incluye una cierta contradicción mística. Si nos proponemos salvar a los oprimidos, debemos disponer al mismo tiempo de dos emociones aparentemente antagónicas. Por un lado, sentir que el oprimido es profundamente desgraciado; por otro, que es profundamente atractivo e importante. Debemos insistir violentamente en la nota de su degradación; mas no menos violentamente debemos afirmar su dignidad. Porque si cedemos un

solo milímetro en una de las dos aseveraciones, se nos objetará que el oprimido no necesita que lo salvemos. Si cedemos en la otra, se nos dirá que no lo merece. Los optimistas proclamarán que la reforma es innecesaria; los pesimistas, que es infecunda. Admitiendo a la vez la razón de ambas proposiciones, admitiendo que el hombre es a una un gusano y un dios, aprovecharemos para nuestra causa a los dos partidos; y no nos importe que se lance contra nosotros la acusación (o el elogio) de trascendentalismo. Aquí radica, por cierto, el argumento más fuerte en favor de la concepción religiosa de la vida. Si la dignidad del hombre procede de este mismo mundo, nos sentiremos impulsados a negar su degradación terrena. Pero si la dignidad tiene una causa supraterranal, podemos admitir esa degradación con todo el vigor de Zola. Con tal de ser idealistas sobre el otro mundo, podemos ser materialistas sobre éste. Sólo que no es esto lo que nos importa aquí. Lo que nos interesa es hacer resaltar, porque nos parece evidente, es que, tanto si vamos demasiado lejos en la alabanza lógica de los desheredados como si vamos demasiado lejos en nuestra lógica compasión por ellos, haremos naufragar la paradoja crucial de la reforma. Porque si el oprimido es demasiado admirable, deja automáticamente de inspirar piedad; y si lo compadecemos con exceso, acabaremos por despreciarlo. Existe una escuela de optimistas relamidos que negarán que el pobre sea pobre.

Pero existe una escuela de pesimistas científicos que niegan que sea hombre.

Esta contradicción p  renne explica el hecho de que haya habido siempre dos tipos de reformadores. Llamemos al primero, convencionalmente, el pesimista, y el optimista al segundo. El uno se apoya en la convicción de que las almas se pierden; el otro, en la de que son dignas de que se las salve. Y ambos, por supuesto, desde su punto de vista, tienen completa razón. Pero ambos por igual tienden a una diferencia de método, y a veces también a una percepción diferente. El reformador pesimista parte de lo bueno que ha destruido la opresión; el otro, el optimista, con un júbilo aún más exaltado, se fija en lo bueno que aún subsiste. Piensa el primero que la esclavitud ha hecho a los hombres esclavos. Pero el segundo proclama que la esclavitud no ha esclavizado a los hombres. Nos describe el primero cómo la iniquidad produce malvados. Pero el segundo nos presenta al bueno resistiendo a lo inicuo. A la primera clase de escritores pertenece, por ejemplo, Gorki. A la segunda clase pertenece Dickens.

Al llegar aquí registremos un hecho real y un tanto sorprendente. En contra de lo que al pronto parecería natural, es incuestionable que el reformador optimista consigue reformas mucho más completas que el otro. Los hombres causan cambios violentos a fuerza de estar satisfechos, incluso por estarlo con exceso. El que afirmaba que «las revoluciones no son aguas de rosas» tenía, sin duda, poca experiencia práctica de las



cosas humanas. Hombres como Rousseau y Shelley hicieron revoluciones, y las hicieron con agua de rosas, esto es, empleando en ello una concepción sumamente rosada y sentimental de la bondad humana. Y otras figuras que mucho antes vinieron a traer al mundo convulsión y cambio (por ejemplo, la figura divina del Nuevo Testamento), producían la impresión de que avanzaban sobre un campo de increada dulzura y sosiego. Su paz la recibimos finalmente hecha sangre, batalla y escisión; porque no nos la ofrendan como la da el mundo.

Pero la verdadera razón del triunfo del reformador satisfecho no es tan difícil de encontrar. Su triunfo se debe a que conserva vivo en el alma del hombre el sentimiento indestructible de que lo que se hace vale la pena de ser hecho, de que la guerra vale la pena de ser ganada y de que el pueblo merece que se le libere. Hace algún tiempo, Mr. William Archer publicó, en una de sus interesantes series de interviús, una conversación con Thomas Hardy. Este vigoroso escritor manifiesta en el curso de la entrevista que prefiere por el momento reservar su opinión acerca de la cuestión fundamental de si la vida vale la pena de vivirse. Existen, añade, centenares de males en este mundo que pueden corregirse. Cuando hayan sido eliminados (tal es su razonamiento), será el momento de preguntarse si la existencia en sí, dadas sus mejores condiciones posibles, vale la pena y es deseable. He aquí, con un ejemplo ingente de lo que podríamos llamar humo-

rismo involuntario, la razón obvia de que el pesimista fracase como reformador. Hardy nos pide, no que compremos un pollo para meterlo en una cesta, sino que compremos la cesta por si se da la posibilidad remota que halle un pollo dentro. Cuando hayamos luchado arrebatadamente durante unos cuantos siglos para salvar la humanidad, entonces será el «momento oportuno» de discutir si la humanidad puede o no salvarse. Veamos, por ejemplo, el problema de la mortalidad infantil. Cuando nos hayamos agotado haciendo todos los esfuerzos necesarios y revolviendo la tierra para salvar la vida a cada niño, entonces será el momento oportuno de considerar si a cada niño no le hubiese convenido más morir. Tendremos que remover montañas, y cuando al fin, con continuas penas, hayamos implantado la edad de oro, habrá llegado el momento de discurrir sobre si es o no deseable la edad de oro. Ciertamente aquí el manómetro por que se mide la impotencia del reformador melancólico, aparece casi a cero. Y, por lo mismo, es donde podemos comprender mejor el éxito paradójico del reformador satisfecho. Su triunfo es un triunfo religioso; se basa en la aseveración perenne del valor del alma humana y de la vida cotidiana de los hombres. Se apoya en la convicción de que la vida humana es gozosa porque es humana. El optimista nunca admitirá, como admite tanto pesimista compasivo, que la vida humana pueda dejar nunca de ser humana. El optimista no sólo se compadece de la miseria y degradación de los hom-

bres, sino que las toma como un insulto de su elevación. La compasión en bruto no debe darse más que a los brutos. La crueldad para con los animales es crueldad y algo muy vil; pero la crueldad para con el hombre no es crueldad, sino traición. La tiranía sobre el hombre no es tiranía, sino rebelión, porque el hombre es el rey. Ahora bien; la debilidad que aparece en todo ese cúmulo de compasión moderna hacia el humilde y el oprimido, procede de ser puramente compasión. La piedad es piadosa, pero no es respetuosa. La mayoría de las gentes parece que creyesen que la crueldad para con el pobre es análoga a la crueldad para con los animales; pero es otra cosa: es una injusticia, y aún más, es perfidia para con el camarada. Esa sombría piedad científica, esa compasión en bruto, encerrará acaso su propia sinceridad; pero es absolutamente inadecuada a los fines de la reforma social. La democracia, cuando se apoyaba sobre los derechos del hombre, revolucionó a Europa con la espada. Desde que trata de apoyarse en los deberes del hombre, no ha logrado hacer cosa alguna. Hablando con mayor exactitud, su fracaso se debe más bien a que no admite ya que existan derechos, ni deberes, ni tan siquiera humanidad. Los evolucionistas (esos enemigos sinietros de la revolución) no niegan especialmente la existencia de Dios; lo que niegan propiamente es la existencia del hombre. Todos esos tréanos desesperados acerca del pobre, como la fría y repugnante piedad de que se le hace objeto, proceden en gran parte de la



vaga suposición de que su pobreza le ha sumido en la baja condición de las bestias.

Un escritor muy característico de la actual trayectoria revolucionaria, Gorki, ha puesto a uno de sus libros el título extraordinario e impresionante de *Los ex hombres*. Por sí solo, ese título explica todo el fracaso de la Revolución rusa. Y la razón por que un escritor inglés como Dickens consiguió, aun con tantas limitaciones, imponer sus reformas, está en que jamás se le habría ocurrido semejante nombre para un libro dedicado a seres humanos. En aquellas cuestiones de que se hizo campeón, Dickens ha logrado verdaderamente mitigar la suerte de los desvalidos. La clave de su eficacia la veo yo en el hecho de que a todos sus libros y ensayos, sin excepción, se les podría cubrir con este otro título genérico: *Criaturas que aún son hombres*.

Existe, pues, ese extraño reformador optimista; existe el hombre cuya obra empieza con una aprobación y termina con un terremoto. Jesucristo estaba llamado a fundar una fe que ha hecho a los ricos más pobres y a los pobres más ricos; pero en el momento mismo de ponerse a enriquecerlos comenzó con la frase: «Bienaventurados sean los pobres». Los Gissing y los Gorkis han elegido por lema de su literatura un universal: «Malditos sean los pobres». Entre los millones de discípulos que han seguido en esta contradicción divina a Cristo, corresponde a Dickens un puesto de honor. Dickens exclama en todas sus imprecaciones reformis-

tas: «Maldita sea la pobreza»; pero en todas sus pinturas de la realidad dice: «Benditos sean los pobres». Nos ha pintado su felicidad, y los infelices se apresuraron a mitigar sus sufrimientos. Los ha representado como seres humanos, y ellos no toleraron que se insultase su humanidad. No es difícil entender por qué las acusaciones de Dickens, como he dicho al comienzo de este libro, han resultado mucho más eficaces que las de escritores de la especie Gissing. Coinciden ambos en que las almas de los pobres están como encerradas en una cárcel. Pero Gissing asegura que la cárcel está llena de almas muertas; Dickens muestra que está llena de almas vivas. Y el brioso cortejo de los salvadores comprende que no van a llegar demasiado tarde.

Supongo que nadie discutirá seriamente esta interpretación general de todas las descripciones dickensianas de la pobreza. Lo único que se puede discutir es si son verdaderas o no tales descripciones. Es indiscutible que mientras Gissing diría: «Ved de qué modo deprime su pobreza a los Smiths y los Browns», Dickens señala: «Ved cuán poco deprime su pobreza, después de todo, a los Cratchirs». Qué consideraba así a los pobres, es, pues, incuestionable. Dentro de un momento afrontaremos esa otra cuestión de la veracidad de sus escenas. Baste ahora, como conclusión de nuestro estudio sobre el reformador optimista, dejar sentado que Dickens ciertamente fué tal cosa, y que se dió fervorosamente a la tarea de mostrar cuánta

felicidad puede haber en la vida de los desgraciados. Sus pobres son siempre como Mark Tapley, cuyo optimismo radical, si en algo se deja influir por el pesimismo de sus experiencias, es porque crece. Y asimismo podemos dejar sentado, como un fenómeno igualmente cierto e igualmente demostrable, que este optimismo de Dickens ha causado profundas modificaciones.

Por supuesto que, desde el punto de vista de nuestras panaceas sociales, tales reformas fueron limitadas y concretas. Pero acaso por esa misma razón ofrezcan una ilustración muy rotunda y muy precisa de la paradoja psicológica que venimos señalando. Dickens ha destruido definitivamente—o al menos ha contribuido a destruir—determinadas instituciones; y lo ha logrado, simplemente, describiéndolas. Pero lo fundamental y extraordinario del hecho estriba en que, en cierto modo, puede afirmarse que sus descripciones más bien pecan de optimistas. El Dotheboys Hall que él nos pinta resulta mejor de lo que en realidad sería; los asilos que nos describe son mucho más agradables de lo que jamás hayan podido ser los asilos. Porque la gloria principal de Dickens consiste en que hizo de ellos sitios interesantes, y la infamia principal de Inglaterra consiste en que fuesen sombríos y aburridos lugares. Lo que el genio de Dickens no consiguió jamás describir fué el aburrimiento; tan ardiente era su vitalidad, que jamás ha sabido comunicar a sus libros la impresión auténtica de un solo momento de mo-



notonía. Si a veces ocurre en sus novelas un instante de silencio, es para que oigamos mejor lo que el héroe susurra al oído de la heroína, el leve ruido que hace el traidor al afilar la daga, o el roce de la maquinaria cuando el dios está a punto de caer *ex machina*. Sabía describir admirablemente escenarios tenebrosos, pero no lugares aburridos. Sabía describir matrimonios desgraciados, pero no matrimonios monótonos. Tenía que resultar verdaderamente divertido ser la mujer de mister Quilp. Por cada detalle de sus asuntos, por cada oscuro rincón de sus paisajes, cruza el viento de esa excitación inaplacable. Para él, un lugar desolado es un lugar donde siempre puede ocurrir algo, porque no concebía lugar alguno donde no fuese a ocurrir nada. Y no hay idea más saludable al alma que ésta, porque el lugar donde nada ocurre es el infierno. Sin embargo, el crítico moderno podrá argüir con razón que para describir el mal y el sufrimiento estorba ser tan incapaz de imaginar el tedio, ser tan cerrado para lo monótono. Pues, en fin de cuentas, lo peor de la desgracia son ciertamente esas largas, inacabables pausas, cuando el desgraciado nada puede hacer sino considerar la irrevocabilidad de su destino. Los peores días del oprimido son los nueve días de cada diez en que la opresión no cae materialmente sobre él. Esta sensación de vacío cansancio y monotonía, de seguro que Dickens no ha sabido—o no ha querido—comunicarla. Cuando leemos una descripción tan excelente—en los detalles—como la de Dethboys Hall, podríamos

decir, con las palabras del capitán Nares en *El pirata*, de Stevenson, que el autor «evoca un aburrimiento más bien moderado». En realidad, los chicos de Dethboys Hall acaso no fuesen tan maltratados, pero seguramente estarían más aburridos. Pues ¿quién podría aburrirse tratando a un ser tan fabuloso como místico Squeers? ¿Quién no soportaría de buena gana algunos latigazos injustificados, con tal de gozar de la conversación de un hombre capaz de decir: «Estupenda cosa, la Naturaleza... Es más fácil concebirla que describirla»? Otro tanto podría decirse del asilo en *Oliver Twist*. Sospechamos vagamente que ni Oliver ni persona alguna podían sentirse absolutamente desgraciados en presencia de la excelsa personalidad de mister Bumble. De lo único que no habla Dickens, al denunciar tantos abusos del hombre, es del poder anquilador de la rutina. Puso en la mala escuela, en el pésimo sistema parroquial, en la detestable cárcel de deudores, mucha más alegría y animación que en la realidad ofrecían tales lugares. En cierto sentido, pues, los «favoreció», y, a la vez, terminó con ellos. Haciendo a la señora Gamp deliciosa, la hizo inverosímil. Despertó interés universal por la existencia de mister Bumble, y, por ese mismo hecho, todos se sintieron interesados en la destrucción de este caballero. Sería difícil dar con un ejemplo más rotundo de la utilidad y poder del método que hemos llamado, para entendernos, del reformador optimista. Mientras las escuelas de primeras letras del país de York funcionaban, fren-

te a la indiferencia general, incoloras y rutinarias, seguían siendo toleradas por el público e intolerables para sus víctimas. En tanto que Squeers, a más de cruel, era insulso, seguía autorizado; en el momento en que, a más de cruel, se hizo divertido, cayó fulminado. Mientras Bumble no era sino inhumano, se le dejaba seguir. Bastó que un soplo lo humanizase, para que la humanidad lo destruyera. Y es que, con relación a estos grandes actos justicieros, no sólo debe considerarse la humanidad del oprimido, sino la del opresor. Podría decirse que el satírico tuvo que crear las imágenes antes de poder, como un iconoclasta, destruirlas. Era imprescindible, antes de poder matarlo de veras, que Dickens diese la vida a Squeers.

A propósito de esa acusación de optimismo vulgar, a que vengo dedicando este capítulo, queda por recoger un extremo un tanto extraño. Nadie en este mundo ha sido jamás menos optimista que Dickens puesto a describir el mal o al hombre malo. Cuando digo, en esta materia, optimista, me refiero al sentido moderno del optimismo como intento de rebajar la negrura del mal. Nadie jamás ha estado menos dispuesto a rebajarla que Dickens. No ha habido nunca negro tan intenso como el de su paleta. A sus traidores y sus infames los ha pintado más negros de lo que en realidad son. En sus libros abunda un tipo de villano, poco frecuente en la novela moderna, un traidor sin «redención posible». No hay en Squeers nada que pueda redimirlo, ni lo hay en Monks, ni en Ralph



Nickleby, ni en Bill Sikes, ni en Quilp, ni en Brass, ni en Mr. Chester, ni en Mr. Pecksniff, ni en Jonas Chuzzlewit, ni en Carker, ni en Uriah Hepp, ni en Blandois, ni en cien más. En lo que hace referencia a la balanza del bien y del mal en los caracteres humanos, Dickens no puede ser calificado ciertamente de optimista vulgar. Carga el peso en el platillo del mal de un modo melodramático. Podríamos llamarlo un pesimista vulgar.

Para algunos, esa galería de tipos siniestros no es en sus novelas sino un detalle secundario dentro del romanticismo artificioso general. Yo no lo creo así, en cambio. Como tantas otras cosas, había heredado ese tipo de traidor absoluto del caudal tradicional de la literatura europea. Pero supo infundir en el tipo del pillo la vitalidad singular y vigorosa que le era propia. No trató de modificar lo más mínimo la maldad del personaje en consonancia con la trayectoria de moderación de la época; no trató de que sus malvados fuesen menos malvados; no le tentaba el análisis psicológico a lo George Elliot, ni el escepticismo escrupuloso a lo Thackeray. Todo lo cual nos lleva a dar, me parece, con algo muy propio de él, y es que necesitaba tener frente a sí algún enemigo poderoso e incalculable. Le era menester la viva sensación del combate, lo que implica, por necesidad, un combate contra algo individual y vivo. Ignoro si, sumido en el amable racionalismo de su época, su teología contendría o no la fe en un demonio personal; lo que

es seguro es que creó uno en cada uno de sus libros.

Un buen ejemplo de lo que quiero indicar, es la figura de Quilp. Puede que Dickens tuviese en un principio, aunque no estoy seguro de ello, la ocurrencia de pintar en ese personaje al inválido resentido y desgraciado, el ser deformé cuya alma se ha ido paralizando a la vez que el cuerpo. Pero si tuvo esa idea, pronto la abandonó. Quilp no es en modo alguno desgraciado. Su extravagancia estriba en el hecho de que posee una felicidad demoníaca, una hilaridad atroz, que le impele a ir dando botes de un lado para otro, como un pelotón de goma. No es en modo alguno un amargado; es algo sin afectación, expansivo y abierto a todas las cosas. Su deseo de dañar al prójimo es tan entrañable como, en un hombre de bien, el deseo de mitigar las penas de los demás. Se recrea alargando el veneno con el mismo ademán de alegre camaradería con que un amigo honesto sirve de beber. Ni tiene raquítica el alma; en realidad, no tiene siquiera raquítico el cuerpo: porque el cuerpo da de sobra para lo que quiere hacer de él. Su pequeñez le proporciona más bien la prontitud de un pájaro o la rapidez de una bala. Quilp, en suma, es el mismo diablo de la Edad Media: pertenece a aquella época, tan robusta y saludable, que en ella los mismos condenados eran jocundos.

Esté impulso y vivacidad de sus traidores son dignos de nota, porque es menester referirlos directamente a la propia jocundidad de Dickens. Tal verdad, nues-

tro tiempo no la entiende apenas, pero no es menos esencial por eso. Si el optimismo significa aprobación universal, resulta muy cierto que cuanto más optimista sea un hombre, más melancólico se hará. Si se las compone para elogiarlo todo, sus alabanzas acabarán por reflejar de modo alarmante un tedio refinado. Dirá que el fangal es tan bello como el jardín, con lo que se asegura implícitamente que el jardín es tan triste como el fangal. Acabará por proclamar, si se le apura, que el vacío es bueno; ¿pero quién le quita a ese hombre de preguntarse entonces por el valor de la bondad? Tal optimismo se da en el mundo; pero ese optimismo es mucho más desolador que el pesimismo: es la sustancia misma del infierno.

Contra el vacío lacerante de la aprobación sin alegría, no hay más que un antídoto: la fe súbita y belicosa en el mal. Podemos hacer hermoso de nuevo el mundo, a condición de tomarlo por campo de batalla. Cuando hayamos delimitado y aislado el mal concreto, todo lo demás volverá a poblarse de colores. Cuando las cosas malas sean realmente malas, las cosas buenas, gracias a un apocalismo ardiente, recobrarán su bondad. La tristeza de algunos hombres viene de que no creen en Dios; pero la de muchos más hombres se debe a que no creen en el diablo. Si creyésemos en el diablo, la hierba reverdecería otra vez; si creyésemos en el diablo, volverían a ser rojas las rosas.

No ha existido nadie nunca tan penetrado como



Dickens del sentimiento de que toda alegría es, por naturaleza, belicosa. Conocía muy bien la verdad esencial de que el verdadero optimista sólo puede continuar siéndolo a condición de estar descontento. El pleno valor de la vida sólo se consigue luchando; y el violento lo toma por asalto. Cuando lo aceptamos todo, algo perdemos: la guerra. Nuestra vida, o es brega gozosa, o es desesperante tregua. Me choca sobremanera que tan pocos críticos de Dickens o de otros escritores románticos se hayan dado cuenta de esta significación filosófica del malvado absoluto. El traidor no está en la novela como personaje: figura más bien en ella como peligro: como una amenaza incesante, irreductible e insobornable, cual las fieras o el mar. Pero para satisfacer por completo el sentido del combate, que en todas partes y siempre implica igualdad, es menester hacer del mal un hombre; aunque no sea siempre necesario, ni siquiera siempre artístico, hacer un hombre complejo y verosímil. En todo relato de tono simbólico puede perfecta y legítimamente encarnar en cualquier potencia primitiva e infernal. Debe ser un hombre, tan sólo en el sentido de que ha de tener una inteligencia y una voluntad con que afrontar la inteligencia y la voluntad del principal antagonista. En una palabra: el mal puede ser inhumano, pero debe ser personal; a lo cual responde casi exactamente el papel de Satanás en el sistema de la teología.

Mas todas estas explicaciones no deben ocultarnos que la principal fuente de la alegría de Dickens—que algunos prefieren llamar su optimismo—es algo más profundo que toda filosofía verbalista. Es, en suma, un hambre y placer de la vitalidad y variedad, de la infinita excentricidad de la existencia. Tal vez esta palabra «excentricidad» nos ponga antes en la pista de cualesquiera otras. Pues acaso nada indique tan profundamente la naturaleza divina del hombre como el que pueda referirse a este mundo calificándolo de «mundo extraño», aunque no ha visto otro alguno. Sentimos que todo lo que está aquí es excéntrico, aunque no sepamos qué es el centro. El sentido del carácter grotesco del universo circula por el cerebro y el cuerpo de Dickens como la sangre agitada de los duendes. Todas las calles adquirirán ante él fantásticas perspectivas; en todos los *chalets* de arrabal ponía su mirada fabulosa remates; veía la primera nariz con que topaba doble de su tamaño natural, y los ojos redondos de cada prójimo le parecían platillos. No era otro el fundamento de su alegría; no hay otro fundamento para la alegría del filósofo. Este mundo no puede justificarse como quisieran justificarlo los optimistas sistemáticos: no se justifica como el mejor de todos los mundos posibles. Su mérito no consiste en ser ordenado y explicable: su mérito consiste en que está en desorden y es absoluta, sustancialmente inexplicable. Su mérito consiste en que a ninguno de

nosotros se nos hubiese podido ocurrir semejante cosa; que si se nos hubiese ocurrido, la hubiésemos desechado como algo prodigioso y absurdo. Su mérito consiste en que es el mejor de todos los mundos posibles.



## CAPÍTULO XII

### NOTA SOBRE EL FUTURO DE DICKENS

DE lo que más fácilmente nos olvidamos, cuando hablamos de nuestro tiempo, es de qué es simplemente un tiempo; propendemos, por instinto, a considerarlo como el Día del Juicio Final. Pero todo lo que pertenecè a él meramente en su calidad de tiempo, con seguridad que será derrocado; todo lo que es susceptible de pasar, pasará. No es sólo verdad que todas las cosas viejas están ya muertas; también lo es que todas las cosas nuevas están ya muertas; porque las únicas cosas inmortales son las que nadie puede llamar nuevas ni viejas. Cuanto más se aferre uno a la moda de este año, más pasado de moda (en cierto sentido) se estará con relación al año que viene. En consecuencia, para pronunciarse sobre si un autor (como suele decirse) vivirá, es menester poseer convicciones muy arraigadas acerca de lo que en el hombre no cambia—en el supuesto de que haya algo inalterable. Y es difícil contar con esas convicciones, si no se

tiene una religión, o una filosofía dogmática, cuando menos.

La igualdad humana debe ser proclamada tanto respecto de las épocas como de las clases. Sentirse infinitamente por encima de un hombre del siglo XII es tan pretencioso como sentirse infinitamente superior de un vecino del viejo camino de Kent. Existen diferencias entre ese hombre y nosotros; puede, incluso, que seamos superiores a él; pero, en ambos casos, nuestro error consiste en que nos acordemos de todo lo pequeño que nos separa, en vez de aturdimos y embriagarnos con todas las terribles y gozosas cosas que tenemos de común. Pero aun aquí la dificultad es la misma: los objetos próximos nos parecen mayores de lo que son, y así tomamos a los hombres que nos rodean por una porción permanente de la humanidad, cuando tal vez sólo son uno de sus modos más provisionales y fugaces de expresión. Pocos son los que comprenden, por ejemplo, que es fácil que llegue un día cuando el gran florecimiento científico del siglo XIX se vea como algo tan espléndido, pero tan pasajero y aislado como el florecimiento artístico del Renacimiento. Pocos caen en la cuenta de que el género universal de la novela, el arte de narrar en prosa, puede extinguirse, como se ha extinguido el género universal de la balada, el arte de narrar en verso. Pocos comprenden, en fin, que el leer y el escribir son tan sólo conocimientos temporales, y puede que arbitrarios, como la heráldica.

El espíritu inmortal permanecerá, y por él serán

juzgados con seguridad los escritores como Dickens. Que Dickens tiene asegurado un puesto importante en la literatura eterna, no creo que quede por ahí ningún entontecido pedante para discutirlo. Quisiera, sin embargo, dedicar este capítulo, a pesar de la inseguridad de toda profecía, a insinuar que, en la literatura inglesa del siglo XIX, ese puesto de Dickens no sólo es muy alto, sino que llegará a ser superior a todos. En un determinado momento de la fama de que gozó en vida, un inglés cualquiera hubiese asegurado que había en ese momento en Inglaterra cinco o seis grandes novelistas, iguales en rango. Hubiese hecho una lista, incluyendo a Dickens, Bulwer Lytton, Thackeray, Charlotte Brontë, George Elliot, acaso algún otro. Pasados cincuenta años, alguno de ellos había sido relegado ya a un lugar secundario. Algunos dirán ahora que Thackeray y Dickens ocupan la cúspide; tal vez, otros dirán que Dickens, Thackeray y George Elliot; acaso un tercer grupo, que Dickens, Thackeray y Charlotte Brontë. Pues yo me atrevo a arriesgar la afirmación de que cuantos más años pasen, y un cribado mayor haya sido hecho, Dickens dominará toda la Inglaterra del siglo XIX; él solo ocupará el pináculo.

Sé que esta opinión parecerá a muchos temeraria y que, manteniéndola, corremos el peligro de ir a dar en esas estimaciones depreciatorias de otros escritores, en que tan brillantemente incurrió Swinburne en su sugestivo estudio sobre Dickens. Pero mi detracción de los otros novelistas ingleses es meramente relativa; en



ningún caso entraña positivo menosprecio. Es indudable que los finos gustadores de las letras habrán de volver siempre a un escritor como Thackeray, tan rico y maduro de emociones, y lleno de ese sentimiento de que toda la vida es una retrospección melancólica, pero sagrada, donde nada debe olvidarse. No, no es probable que esos finos catadores lo olviden. Así, no han de faltar nunca sabios y letrados que retornen de tiempo en tiempo a los líricos franceses del Renacimiento, al delicado y patético Du Bellay, por ejemplo; y así volveremos a Thackeray. Pero yo sostengo que Dickens dominará su tiempo, como la gigantesca figura de Rabelais domina a Du Bellay, domina el Renacimiento y el mundo.

Permítase exponer, por de pronto, en favor de lo que afirmo, una razón negativa. Los defectos especiales en mérito a los que es condenado Dickens (y en justicia) por sus críticos son precisamente aquellos que nunca han sido óbice para la inmortalidad de nadie. El principal reproche se apoya en el hecho indiscutible de que escribió una masa ingente de mala literatura. Circunstancia que puede hacer desmerecer notablemente a un escritor en su propio tiempo, pero que no afecta a lo que creo su estimación permanente. Shakespeare, por ejemplo, y el mismo Wordsworth escribieron, no sólo una enorme cantidad de mala literatura, sino una enorme cantidad de literatura enormemente mala. La humanidad reedita sus obras y las expurga por ellos. Virgilio se equivocó al suprimir sus

versos malos, porque ya nos hubiésemos tomado nosotros ese trabajo. Por otro lado, en el caso de Dickens, toda la parte mediocre de su producción debe considerarse, según ya he indicado, como la expresión de una ambición universal absolutamente ajena a su peculiar gènio: la ambición de ser un proveedor de todo lo existente, una especie de grandes almacenes de todas las emociones humanas. Se erigía en tribunal para un cierto Juicio Final literario. Repartía malos personajes como castigo, y buenos personajes como recompensa. Un ejemplo aclarará lo que quiero decir. La figura del viejo judío bueno, en *Nuestro común amigo* (personaje, de cierto, tan innecesario como convencional), de hecho debe la existencia a que un israelita escribiese una carta a Dickens para quejarse de que del viejo judío siniestro de *Oliver Twist* se podía sacar la conclusión de que todos los judíos eran siniestros. La pretensión es tan absurda, que cuesta trabajo pensar que haya escritor capaz de darla curso. ¡De modo que si un novelista pone en una novela un subastador pèrfido, está obligado a sacar en la siguiente un subastador irreprochable! ¡De modo que si se nos ocurre inventar un filántropo hipócrita, como reparación debemos imaginar a toda prisa un filántropo transparente! No puede darse exigencia más insensata; y, con todo, Dickens, que era capaz de hacer picadillo a las gentes con motivo de otras quejas más fundadas, acogió con complacencia la instancia de ese judío. En el fondo, le halagaba que se le tomase por árbitro

público, y le encantaba ser, en un doble sentido, el juez de Israel. Todas estas flaquezas, nacidas de una vanidad no literaria, pueden separarse fácilmente de su verdadero genio, o, lo que es igual, de su genio cómico. Como los sonetos de los grandes políticos, son ambiciones sin consecuencia, de las que podemos prescindir. Son cosas con que no hay por qué contar, al igual de lo que pasa con los escarceos de otros grandes hombres por entre cosas que ignoran: pongo por caso las actividades políticas del profesor Tyndall, o la filosofía del profesor Haeckel. Me atengo, pues, a mi idea: la posteridad no le pedirá cuentas a Dickens de todas las cosas detestables que ha escrito, pero recordará por siempre sus cosas excelentes.

Por otra parte, se acusa principalmente a Dickens por haber inventado acciones y personajes exagerados, desprovistos de toda posibilidad. Mas ello sólo quiere decir que resultaban así comparados con el mundo moderno y con determinados escritores (tal Thackeray, tal Trollope) puestos a copiar con toda exactitud las maneras y costumbres de ese mundo. Hay quien sugiere, con extraña incongruencia, que la obra de Dickens ha sufrido o sufrirá con el cambio de las costumbres. No puede haber afirmación más ilógica. No son los creadores de lo imposible los que padecerán por la marcha del tiempo: Mr. Bunsby, por mucho tiempo que pase, nunca resultará más imposible que cuando Dickens lo inventó. Los escritores a que puede herir el tiempo son esos escrupulosos realistas, obser-



vadores minuciosos de cada detallé de este mundo que pasa. Porque, con seguridad, nada es más frágil que un hecho; un hecho se lo lleva el viento más pronto que una ensoñación. Una fantasía puede durar tres mil años: el Aquilés de Homero aún dura. Pero, cabalmente, lo que ignoramos de Aquiles es si era o no posible. Como a los narradores realistas de aquella edad se los ha tragado el olvido (gracias a Dios), no podemos saber si Homero ha exagerado algo, si ha exagerado con demasía, o si no ha exagerado en absoluto los hechos de un capitán micénico en la batalla; porque la fantasía, repito, ha sobrevivido a la realidad. De igual modo, esa quimera que es Podsnap puede vivir más que la realidad del comercio de Inglaterra, y nadie sabrá entonces si Podsnap fué o no posible; sólo se sabrá que es deseable, como Aquilés.

Pero el argumento decisivo en favor de la perennidad de Dickens es el que nos trae de nuevo a aquello que se puede comprobar, pero no discutir: su poder creador. Consiste éste en que hizo lo que ningún otro hombre podía haber hecho. Inventó a Dick Swiveller de una manera absolutamente diferente a como Thackeray inventó al coronel Newcome. La función creadora en Thackeray era observación; la de Dickens es poesía y, por lo mismo, es permanente. Y aún puede aducirse otra prueba. El escritor inmortal, en mi opinión, es el que hace algo universal de una manera especial. Quiero decir, el que da algo de interés para todos, pero de un modo en que sólo un hombre o un

país pueden darlo. Otros hombre de ese país, que se limitan a hacer lo que otros hombres de otros países hacen con igual maestría, están llamados a gozar de una gran reputación durante su vida, para caer luego en un puesto de segunda o tercera clase. El arte de la guerra nos ofrecerá una comparación que sirve para aclarar lo que indico. No creo que nadie dude que, aunque Nelson y Wellington hayan estado siempre hermanados en la fama histórica, la importancia de Nelson esté destinada a crecer, y a disminuir la de Wellington. Porque la fama de éste descansa en el hecho de que fué un gran soldado al servicio de Inglaterra, exactamente como otros veinte hombres semejantes fueron grandes soldados al servicio de Austria, Prusia o Francia. Nelson, en cambio, es el símbolo de un modo especial de ataque, a la vez universal y genuinamente inglés: el mar. Ahora bien: Dickens es, a la vez, tan universal como el mar y tan inglés como Nelson. Thackeray y George Elliot, y las otras grandes figuras de esta gran Inglaterra, eran comparables a Wellington en que el tipo de trabajo a que estaban entregadas—la observación realista, el estudio perspicaz de los hechos intelectuales—, otros muchos hombres, en Francia, Alemania o Italia, lo hacían tan bien o mejor que ellos. Mientras que Dickens, verdaderamente, estaba entregado a algo que, siendo universal, nadie sino un inglés podía hacer. La prueba la tenemos en que él y Byron son los dos ingleses que, como pináculos, se alzan ante la mirada

del Continente. La razón de este fenómeno sería larga de dar; pero bastan dos palabras para indicarla. Sólo un inglés podía llenar sus libros, al mismo tiempo, de caricaturas frenéticas y de una ternura tan positiva, y aun tan frenética. En países más centralizados, y más agobiados por el penoso recuerdo de cambios políticos, la sátira es siempre inhumana. Sólo un inglés podía describir la democracia como algo compuesto de hombres libres y, sin embargo, grótescos. En otros países donde el sistema democrático ha surgido de luchas más enconadas, si al describir un hombre lo priváis de decoro, es como si lo hicieseis esclavo. Y ésta es la única grandeza definitiva de un hombre: que haga para todo el mundo lo que el mundo no podría hacer por sí. Y me parece a mí que Dickens ha conseguido esa grandeza.

La hora del ajeno ha pasado. No tenemos ya que preocuparnos de esos artistas, exquisitos y chicos, que encontraban a Dickens, para sus dolores, demasiado sano, y para sus placeres, demasiado limpio. Pero aún nos queda por andar un largo camino hasta que podamos comprender de nuevo a Dickens. El camino sigue una caprichosa vereda inglesa, una de esas veredas llenas de revueltas por donde pasa Mr. Pickwick. Pero al menos una parte de la lección de Dickens es que la camaradería y la seria alegría no son intermedios en nuestras jornadas; que más bien nuestras jornadas son intermedios en la camaradería y la alegría, las cuales, a través de Dios, han de durar por



siempre. La posada no lleva al camino: es el camino el que conducé a la posada. Y todos los caminos llevan a una última posada, donde hemos de reunirnos con Dickens y todos sus personajes, y cuando juntos bebamos de nuevo, será el vino de las grandes garrafas en la taberna del fin del mundo.

## INDICE

	PÁGS.
CAPÍTULO PRIMERO.—La época de Dickens.....	7
CAP. II.—La niñez de Dickens.....	29
CAP. III.—La juventud de Dickens.....	47
CAP. IV.— <i>Los papeles de Pickwick</i> .....	75
CAP. V.—La gran popularidad.....	103
CAP. VI.—Dickens y América.....	129
CAP. VII.—Dickens y la Navidad.....	157
CAP. VIII.—La época de transición.....	183
CAP. IX.—Ultimos años y obras.....	213
CAP. X.—Las grandes criaturas de Dickens....	245
CAP. XI.—Sobre el pretendido optimismo de Dic- kens .....	267
CAP. XII.—Nota sobre el futuro de Dickens....	291

ESTE LIBRO FUE TRADUCIDO  
POR EMILIO GOMEZ ORBANE-  
JA Y SE IMPRIMIO EN MADRID,  
EN LA IMPRENTA DE GALO  
SAEZ, EN LA PRIMAVERA DEL  
AÑO 1943



UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID



5406006937